BENEDETTO CROCE

PULCINELLA

E

IL PERSONAGGIO DEL NAPOLETANO IN COMMEDIA

RICERCHE ED OSSERVAZIONI

ROMA
ERMANNO LOESCHER & C.
1899

ALL' AMICO

PROF. MICHELE SCHERILLO

AFFETTUOSAMENTE

Napoli, agosto 1896.

ALL' AMICO

PROF. MICHELE SCHERILLO

AFFETTUOSAMENTE

Napoli, agosto 1898.

I.

PULCINELLA

1.

Se e come si possa definirlo.

Pulcinella non si definisce. Si sono tentate molte definizioni di lui; ma nessuna è restata, e nessuna sembra soddisfacente. Ma perchè non si definisce Pulcinella? Forse per la complicazione o la sottigliezza psicologica del personaggio? Eh via! Sarebbe certo un bel caso, ch'egli facesse anche questo tiro alle persone serie, con lo sfuggire guizzando a tutti i loro sforzi d'intelligenza! Ma i critici d'arte analizzano e definiscono caratteri e situazioni artistiche così difficili, che non sembra veramente probabile che vogliano poi confondersi e ceder le armi innanzi a Pulcinella.

La ragione dell'impossibilità di definirlo è molto semplice; e se non ci si è pensato di solito, e i tentativi si sono fatti e riprodotti con frequenza, gli è appunto perchè spesso, com'è noto, alle cose semplici non si pensa. Pulcinella non designa un determinato personaggio artistico; ma una *collezione di personaggi*, legati tra loro soltanto da

un nome, e, fino a un certo punto, da una mezza maschera nera, da un camiciotto bianco, da un berrettone a punta. Queste collezioni di personaggi si chiamano, con un modo di dire assai improprio, *tipi comici*. Ma come si può domandare e cercar di definire delle collezioni, messe insieme alla buona e per segni così esterni e superficiali? Volendo determinare ciò che quei personaggi hanno di comune, c'è rischio, procedendo per eliminazione, che resti in mano soltanto — un nome, e forse un vestito.

È dunque questa radicale impossibilità che rende e renderà fallaci tutte le definizioni di Pulcinella. — « Pulcinella rappresenta il popolano sciocco ed ozioso », disse una volta Francesco de Sanctis in una sua lezione [1]). E le obbiezioni si affollano pronte: Deve essere Pulcinella necessariamente un *popolano*? La commedia (e, stavamo per dire, la storia!) non ci presenta dei Pulcinelli e guerrieri e ministri e re? E perchè *sciocco*? Pulcinella non è spesso un furbo, che conosce ed adopra molto bene le arti della vita? E perchè *ozioso*? Non vi son dei Pulcinelli che lavorano, o almeno s' affaticano ed, insomma, non sono oziosi? Ed infine, supponendo che si potessero affermare tutte queste caratteristiche, — ed è chiaro, invece, che, come caratteristiche generali, bisogna negarle tutte, — basterebbero esse a definire Pulcinella? Quale sarebbe allora la differenza, per es., di esso con l'Arlecchino o con lo Stenterello? Col *popolano*, con la *sciocchezza* e con l'*ozio*, si costruisce solo Pulcinella,

[1]) *Dal « Libro della Scuola » di Francesco de Sanctis, 1872*, pubblicazione di F. Torraca, Roma, 1885, pp. 25-9. I brani principali, relativi al Pulcinella, sono stati riferiti in De Sanctis, *Scritti varii inediti o rari*, a cura di B. Croce, Napoli, Morano, 1898, vol. II, pp. 196-7. Tra i lavori composti sull'argomento nella scuola del De Sanctis, quello dell'Arcoleo, *Pulcinella dentro e fuori di teatro*, può leggersi in *Nuova Antologia*, fascicolo di agosto 1872, ed in un opuscoletto edito dal Morano, Napoli, 1897.

o non si costruiscono personaggi svariatissimi, secondo le altre determinazioni particolari che poi si aggiungono alle prime?

Dove si è provato e non è riuscito il De Sanctis, è difficile che altri riesca. E noi, dopo aver dato questo esempio, ci risparmiamo di riferire ed esaminare altre definizioni — tanto più che di alcune ci converrà toccare nel corso di questo lavoro, — che sono tutte condannabili a priori. Ciascuno, del resto, faccia da sè la prova: legga quelle definizioni, ne escogiti delle altre, e non verrà mai a capo di nulla. Si direbbe che lo stesso De Sanctis, sentisse alla fine l'impossibilità, perchè, se nella scuola espresse la opinione da noi criticata, toccando poi, alcuni mesi dopo, lo stesso argomento, in un suo articolo [1]), evitò di ripeter la sua definizione, e si restrinse a considerazioni di metodo, notando gli errori in cui si cade, quando, nel dar la definizione, o si identifica Pulcinella con la comicità in generale, ovvero, particolarizzando troppo, si fa di Pulcinella la figura o il simbolo di un altro o di un' altra cosa. Ma quale fosse la nota fondamentale e distintiva di Pulcinella, — il che egli giustamente raccomandava di cercar per una buona definizione, — non disse nel suo articolo.

Si potrebbe osservare, che se il nome di Pulcinella abbraccia una serie di personaggi svariati, ciò non toglie che fra questi personaggi ve ne sia uno, il quale (per applicare un detto che si attribuisce al Padre Rocco, ma che è un aneddoto più vecchio, narrato di varii predicatori popolari), il quale, fra tutti, è *il vero Pulcinella*! No, noi non abbiamo questo diritto di distinguer tra Pulcinelli *veri* e Pulcinelli *falsi*: son tutti figli legittimi dell'arte; più o meno belli, ma legittimi. Si può di certo ricercare, tra quei personaggi,

[1]) *La Scuola*, in *Nuova Antologia*, fasc. cit., ristamp. in *Scritti varii*, ed. cit., II, 189-197.

se vi sia un sottogruppo, legato da alcune qualità distintive, accanto a personaggi isolati o ad altri sottogruppi meno riccamente rappresentati. Ma si badi bene, che anche questo sottogruppo si potrebbe definir solo per quella qualità o quelle qualità comuni; e conterrebbe a sua volta personaggi distinti, ciascuno con propria fisonomia. Ad esempio, si potrebbe fare un sottogruppo di Pulcinelli *sciocchi* e un altro di Pulcinelli *furbi*; ma quei Pulcinelli sciocchi o furbi si somiglierebbero per un sol lato, e sarebbero nel resto più o meno diversi. La definizione, anche in questo caso, non attingerebbe la realtà, ossia l'individuo. Si può anche ricercare quale o quali dei varii omonimi individui artistici abbiano avuto maggior fortuna ed abbiano dato luogo a più frequenti ripetizioni ed imitazioni. Si avrebbe così una *statistica* pulcinellesca non priva d'interesse; ma la prevalenza o le prevalenze numeriche neanche ci direbbero nulla sul *vero* Pulcinella [1]).

Cosicchè, noi crediamo che Pulcinella in generale, come carattere artistico, non possa definirsi, e che di esso non si possa dir altro se non che sia un *nome*, del quale si sono serviti prima i commediografi ed attori napoletani, e poi quelli di altre parti d'Italia, ed anche dell'estero, per alcune loro creazioni teatrali. Di solito, questo personaggio ha anche avuto un aspetto e un vestito fisso; e, di frequente, ha indicato una creazione di carattere comico, ossia un personaggio per sè stesso ridicolo. Ogni altra determinazione non appartiene al Pulcinella in generale, ma alle singole creazioni. È compito dello studioso di letteratura di ricercare e descrivere queste singole creazioni, e indicar le circostanze in cui nacquero; ossia intenderle e farne la storia.

[1]) Una descrizione in versi napoletani, che si dà come quella del *vero* Pulcinella, può leggersi nel *Vocab. napol.* del D'AMBRA, sotto la parola *Pollecenella*; ma è arbitraria come tutte le altre.

Ma, se la fissità del nome e (in certi limiti) quella del vestito, è poca cosa, non bisogna credere che sia addirittura nulla. La predilezione per le cosiddette maschere, o tipi fissi, ha le sue buone ragioni. Il nome e il vestito non solo hanno una propria simbolica, ma s'impregnano anche, per così dire, delle rappresentazioni artistiche nelle quali sono stati adoprati; e recano quindi con sè delle associazioni di idee. È questa una fonte di effetti artistici, di cui non si deve abusare, ma che non si può disprezzare. Appunto per effetto di questa suggestione, voi sorriderete al vedere una statuetta di Pulcinella, come si usa esporne (e si usava anche più pel passato) dai bottegai popolari di Napoli; e sorriderete nel passare innanzi a una villa dei contorni di Napoli, dove avrete lo spettacolo di un terrazzino sul quale il bizzarro proprietario ha postato due batterie di cannoni con un Pulcinella in mezzo; e gusterete la comicità della facezia di un celebre motteggiatore napoletano [1]) — cui nel tempo dei Borboni lo scherzo costò la prigionia — a quel venditore che recava su di una tavoletta dodici piccole figurine di gesso di Pulcinelli: « Quanto ne vuoi di questo Consiglio di ministri? ». E sullo stesso effetto contano gli attori nell'annunziarsi e presentarsi in iscena in abito e veste da Pulcinella; e lo raggiungono, perchè sono accolti subito da riso ed applausi. Financhè quando un attore di molto ingegno volle talvolta trasformar Pulcinella in un personaggio sentimentale, quel vestito e quel nome ebbero una certa fuggevole efficacia, rafforzando e complicando la commozione. « È Pulcinella; eppure piange! », sembravano dirsi gli spettatori. « Oh miseria umana, quanto sei grande; come penetri dappertutto, e non t'arrestano la maschera e il vestito del buffone! ».

Chi poi si faccia a studiare nel modo che si è detto la letteratura pulcinellesca, e si fermi sui singoli personaggi,

[1]) D. Michele Viscusi.

anche qui incontrerà spesso la difficoltà del non poter definire; per una ragione analoga a quella che abbiamo indicata pel carattere del personaggio in generale. Gli è che bisogna ricordarsi che questa letteratura è, in gran parte, opera di mestieranti ed istrioni, che si rivolgevano ad un pubblico di facile contentatura. D' onde l' incoerenza nella rappresentazione del personaggio, o per l' incapacità degli artisti, o pel desiderio di questi di soddisfare i gusti grossolani del pubblico. E moltissime commedie e farse presentano da una scena all'altra, e spesso nella stessa scena, un Pulcinella stupidissimo e intelligentissimo, ridicolo e derisore, abile ed inabile, savio e matto: tutto ciò a sbalzi, senza nessun principio di unificazione artistica. Alcuni critici si sono studiati d' introdurre logica ed armonia in questo miscuglio e hanno voluto trovar le mediazioni che rendano concepibile il carattere. E, se anche han detto talora cose assai ingegnose, si sono sempre affaticati indarno: non è possibile cercare il carattere dove carattere non c' è. La rappresentazione, in tali casi, si risolve in una serie di motti, di atti ridicoli, di lazzi, destinati a sorprendere e a produrre l'effetto di una momentanea risata. Pulcinella diventa un semplice buffone, che fa tutte le parti e nessuna compiutamente. A voler esser più serii che la materia non comporti, può accader qui, ed anche con miglior fondamento, ciò che Giampaolo Richter diceva a proposito del *comico*: che il comico non si lascia afferrare dalle definizioni dei filosofi se non — quando meno questi vogliono! Così molte sforzate definizioni del Pulcinella son riuscite — pulcinellesche!

Queste osservazioni sono da tener presenti per lavorar con frutto intorno alle maschere della commedia popolare o dell'arte. L'averle trascurate rende confusi, inconcludenti od arbitrarii parecchi studii pubblicati su tali argomenti [1]).

[1]) Ad esempio, l'ampia opera, illustrata con lusso, di MAURICE SAND (figliuolo della grande romanzatrice), *Masques et bouffons*, Paris, 1860,

2.

L' inventore del Pulcinella.
Nome, cognome, patria, e vestito del personaggio.

Pel Pulcinella, ossia pel nome di esso come nome di personaggio teatrale, abbiamo una fortuna che non si ripete per molte altre maschere, anche di quelle importanti: noi conosciamo chi fu il primo che l' introdusse sui teatri. Fu costui Silvio Fiorillo, attore napoletano, che recitò a Napoli ed in altre città d' Italia negli ultimi decennii del s. XVI e nei primi del XVII, ed era celebre specialmente nella parte di capitano spagnuolo, sotto il nome di *Capitan Matamoros* [1]).

Lo Scherillo, nel suo bel saggio sul *Pulcinella* [2]), si riferisce per questo punto alla testimonianza di Andrea Perrucci nella sua *Arte rappresentativa* (1699); ma a lui è sfuggita una testimonianza assai più antica ed autorevole, dalla quale è probabile che il Perrucci traesse la sua: (che, se l'avesse tratta d'altra fonte, tanto meglio, perchè avremmo in tal caso, invece di una sola primitiva, due affermazioni indipendenti). La testimonianza, di cui parliamo, ci è data dal comico ferrarese Pier Maria Cecchini, detto *Frittellino*, nei suoi *Frutti delle moderne comedie*, pubblicati a Padova nel 1628 [3]).

due volumi; la quale poi lascia assai da desiderare anche dal lato della ricerca e dell'erudizione.

[1]) Il Dieterich, nell'op. che citeremo e discuteremo più oltre, p. 257, sembra confondere Silvio Fiorillo col più celebre Tiberio Fiorilli, che recitò a Parigi col nome di *Scaramuzza*. Ma non è accertato neanche che fra i due (benchè entrambi napoletani) fosse relazione di parentela.

[2]) *La Commedia dell'arte in Italia*, Studi e profili, Roma, Loescher, 1884.

[3]) *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita* di Piermaria

In quest' opuscolo il Cecchini, dopo aver discorso delle *Parti napoletane*, dedica uno speciale capitoletto a *Policinella*, cui sembra attribuir non poca importanza, e ne parla col tono con cui si parla di un'apparizione recente. « Il tacer della parte di POLICINELLA — egli scrive, facendogli inchini e complimenti come se ne fanno ad una bella signora,— sarebbe un segno di poco amore, et forse appresso di lui inditio di qualch'odio: il quale non potrebbe meno haver assistenza in petto, che albergasse humanità, la quale di natura è tanto amica delle piacevolezze ». E, dopo averne delineato il carattere (torneremo più in là su questo proposito), soggiunge: « Inventor di questa stragofissima parte fu il Capitan Mattamoros, huomo in altri comici rispetti di una isquisita bontà, posciachè per fare il capitano spagnuolo non ha avuto chi lo avanzi, et forse pochi che lo agguaglino. Questo, per far credere che anche la semplicità habbia loco d'albergare fra Napoletani, trovò questo modo d'introdurla; il che poi ha avuto il suo accrescimento dall'immitatione et l'isquisitezza in Francesco, il qual non vuol privar la sua patria di tanto gusto » [1]).

Per comprendere tutto il valore della testimonianza del Cecchini, occorre notare non solo ch'egli era contemporaneo del Fiorillo (ancora vivente, quando il Cecchini pubblicava il suo opuscolo), ma che recitò a Napoli per alcuni anni dal 1616 al 1618, come si ricava dai documenti da me pubblicati [2]). Anzi il suo opuscolo è in buona parte diretto a dar notizia dei personaggi comici napoletani, trascurandovisi quasi del tutto quelli del resto d'Italia, o *lombardi* come si chiamavano allora; giacchè — dice l'autore — io

CECCHINI, nobile Ferrarese, tra Comici detto Frittellino, dedicati al Sereniss. Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo, in Padova, appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628.

[1]) Opuscolo cit., pp. 34-5.

[2]) *Teatri di Napoli*, pp. 93-94.

volli « a quelli (*agli attori*) di Napoli far conoscere, benchè non hebbi (*sic*) mai havuto cagione di recitar con loro, (*che*) hebbi però sempre spinto di conoscerli, sì come hora parmi di haver campo di publicarli ».

Silvio Fiorillo
inventore del *Pulcinella*,
in costume di *Capitan Matamoros*.
(Dal frontespizio della *Lucilla costante*)

In quel torno eran venuti in voga nelle compagnie comiche i *personaggi napoletani*, come *Cola, Coviello, Pascariello*.

Ma questi, nel resto d'Italia,—come osserva il Cecchini—erano di solito falsificati, per l'ignoranza della lingua e per l'esagerazione dei gesti e delle azioni [1]). Ond'egli cercò di farli noti nel loro aspetto genuino e migliore, come li aveva visti nella loro patria d'origine, e discorse con lode di alcuni attori napoletani [2]). Anche la celebre serie d'incisioni del Callot, i *Balli di Sfessania*, ritrae in maggioranza personaggi comici napoletani, come appare dai nomi; e l'argomento stesso fu suggerito da un ballo popolare in Napoli in quei tempi, la *Sfessania* o la *Lucia* [3]).

[1]) « In queste nostre parti di Lombardia si sono seminati diversi personaggi alla Napoletana, i quali per non esser Napoletani sono ignudi di quell'attioni, le quali son proprie solo di chi è nato in quel paese, onde con uno espresso assassinio fatto alla lingua, a i modi e all'ordine del dire riserbano solo il nome di *Covello*, *Cola*, *Pasquariello*, od altro; il cui condimento par loro, che sia un tal torcimento di vita, nefandità de balli, obrobrio de gesti, le quali cose tutte formano un huomo da consegnar alle carceri, le quali per mediocre castigo le servono per stanza perpetua » (opusc. cit., pp. 32-4).

[2]) Son questi Ambrosio Bonhuomo, che rappresentava il *Coviello*, e Bartolomeo Zito, che rappresentava il *Dottor Gratiano*: « i quali, a mio gusto, ognun di loro rappresenta il suo personaggio con quel verisimile che forse non ha simile in tutta l'Italia ». Dello Zito dice anche: « Questo medesim' huomo è studiosissimo di storie, ha qualche tintura di poesia, et un così numeroso studio (*raccolta*, *biblioteca*) de libri volgari, che forse fuori di quello non vi sarà cosa buona, che anche nel suo non habbia havuto l'ingresso ». Sul Buonomo e sullo Zito, vedi i *Teatri di Napoli*, pp. 65-8, 95, 121, 778. Le notizie sul secondo ci riescono tanto più interessanti in quanto egli fu dei primi e migliori scrittori dialettali, restandoci di lui un dotto ed arguto comento in dialetto alla *Vaiasseide* del Cortese, pubblicato sotto il nome del *Tardacino* (Napoli, 1628).

[3]) La *Sfessania* (« quel ballo alla maltese, ma a Napoli da noi detto è Sfessania ») è descritta così dal Del Tufo, nel suo noto ms. *Ritratto di Napoli*, ff. 100-101:

OTTAVA IN DESCRITTIONE DEL DETTO BALLO.

Move in giro le man, natiche e piedi,
Battendo e piede e man sempre ad un suono;

Quando, dunque, il Cecchini affermava che la parte di Pulcinella fu introdotta da Silvio Fiorillo, sapeva bene quel ch' egli si dicesse, discorrendo di fatti contemporanei, ed avendo conoscenza diretta del paese e degli attori fra cui nacque il nuovo personaggio.

Determinar l' anno preciso dell' introduzione di esso per opera del Fiorillo, non possiamo. Sgombrando il terreno dallo *scenario* col Pulcinella erroneamente attribuito in questi ultimi anni a Giambattista della Porta, — le menzioni più antiche del Pulcinella sono quelle del *Viaggio del Parnaso* del Cortese (1621), dei *Balli di Sfessania* (di cui la data è il 1622) [1]), del Cecchini (1628); e nel medesimo anno si ha l'apparizione di esso in una commedia di Virgilio Verucci, e nel 1632 in un'altra, allora messa a stampa e forse composta parecchio tempo prima, ch' è lavoro dello stesso inventore, Silvio Fiorillo. Forse non si andrebbe lungi dal vero, riportando l' introduzione del personaggio al primo decennio del secolo XVII.

Il nome appare usato indifferentemente nelle forme dialettali di *Policinella*, *Pulicinella*, *Polecenella*, *Pullecinella*, e simili, ed italiane di *Pulcinella* e *Pulcinello*. La connessione con *pulcino*, malgrado alcune irregolarità filologiche di cui parleremo più oltre, non par dubbia; ed è certo, ad ogni modo, ch' era vivo il senso del legame di quel nome con quella immagine. Nei *Balli di Sfessania*, si ha addirittura la

Curva il petto sul ventre, e all'hor tu vedi
Con gratia il ballator gir sempre a tuono;
Porge in for l'anche, e vien dove ti siedi
Con man, natiche e piè, cui gli altri sono
Dietro a mirar di che il primier fa cenno
Con piè, natiche e man con tutto il senno.

La descrizione non è, in verità, molto evidente; e fa nascere il desiderio di un' illustrazione degli antichi balli popolari napoletani. Sulla *Sfessania*, cfr. anche *Cunto de li Cunti*, ed. Croce, I, p. 7.

[1]) Cfr. sul proposito M. Vachon, *Jacques Callot*, Paris, Librairie de l'Art. s. a.

forma di *Pulliciniello*, che resta però singolare, e non ha riscontro in testi napoletani. Un dotto e gentile amico [1]) m' informa che in una farsa popolare, che ancora si recita nel carnevale a Rogliano ed in altri luoghi di Calabria, e che pei personaggi e per le allusioni storiche risale di certo al Seicento, appare, accanto al *Trastullo*, il personaggio comico di *Pullicino*, ch' è vestito come il Pulcinella. Anche la maschera, dagli occhi tondi, dal naso adunco, sembra contenere un simbolismo gallinaceo: lo stesso è da dire del timbro della voce, quale almeno sogliono imitarla ancora i burattinai nel recitar Pulcinella [2]).

Al nome si aggiunge spesso un cognome, e divenne poi costante quello di *Cetrulo*. Ma, nella commedia che ci resta del Fiorillo, Pulcinella si annuncia come « Policinella de Gamaro de Tamaro Coccumato de Napole, nasciuto a Ponteselece, figlio de Marco Sfila, e de Madama Sbignapriesto »: con che non vogliamo dire che in altre occasioni non si chiamasse già *Cetrulo*, come vien detto poi negli *Scenarii* del Conte di Casamarciano, che son dell'ultimo quarto del secolo XVII. D'altra parte, il cognome di *Cetrulo* era comune ad altri personaggi comici, di quelli a noi noti anche prima del Pulcinella: in un' operetta del bolognese Giulio Cesare Croce troviamo *Coviello Cetrullo Cetrulli* [3]); ed una commedia del seicento s' intitola: *Le insolenze di Pascharello Citrolo* [4]).

Spesso anche al nome e cognome segue l' indicazione della patria. Si è dato qualche peso al fatto che Pulcinella

[1]) Il sig. Vincenzo Parisio.

[2]) Racioppi, *Per la storia del Pulcinella*, in *Arch. stor. nap.*, XIV, 181-189.

[3]) *Teatri di Napoli*, p. 774.

[4]) Ne è autore Melchior Rossi da Cori, e se ne legge il titolo negli annunzii che accompagnano *La Vendemia*, scherzo rustico di Manardo Catosi, Ronciglione, 1675.

si dica nativo di Acerra: — presso le vicinanze dell'antica Atella, — nota il Dieterich nel suo recente volume. Ma neanche questo è un dato costante. Abbiamo già visto che nella commedia del Fiorillo la patria è Ponteselice [1]). *Acerra* era tuttavia già diventato il paese proverbiale di Pulcinella, ai tempi in cui scriveva il Perrucci, ossia nella seconda metà del secolo XVII.

Si è dato anche speciale rilievo al fatto che l'amante di Pulcinella si chiami spesso *Colombina*: il pulcino e la colomba [2]). E la prima commedia a stampa col Pulcinella, finora nota, ch'è quella del Verucci, ci presenta, infatti, la servetta Colombina, amante di Pulcinella; ma nè quella commedia è di autore napoletano, nè Colombina è nome napoletano, nè quella servetta parla il dialetto [3]). Nei *Balli di Sfessania*, *Pulliciniello* danza con la signora *Lucretia*, il cui nome, tradotto in diminutivo napoletano, dà *Zeza*; e *Zeza* in altre opere appare moglie di Pulcinella (*Canzone di Zeza*). Nella maggior parte delle antiche commedie le sue amanti si chiamano *Rosetta, Pimpinella, Puparella* [4]).

[1]) *Ponteselice* è un ponte sul Lagno fra Napoli ed Aversa. Non abbiamo notizia che vi fosse un paesello abitato; ma forse vi era un gruppo di case. Il luogo conserva ancora questo nome.

[2]) Racioppi, l. c., p. 181.

[3]) Il femminile di *colombo* si dice in dialetto napoletano: *palomma*, e il diminutivo: *palommella*. La *Colombina* della commedia è tanto poco parola del dialetto napoletano che, in questo, è stata alterata in *culumbrina*, nel significato di donna vana e civetta:

> Chi vo vedere a mugliera 'e Giacchino
> Miez' o mare facenno *a culumbrina*....

dice un canto popolare (Croce, *Canti politici del pop. napoletano*, p. LXI).

[4]) Cornelio Lanci di Urbino scrisse, tra le altre commedie, *la Pimpinella*, Urbino, 1588 (Quadrio, II, P. I, p. 90), che ci duole di non aver potuto vedere. — Notiamo che nel dialetto napoletano esiste anche un femminile di *Pulecenella*, che è *Pulecenellessa*!

Tutti questi nomi e cognomi e nomi di patria rispondono ad una simbolica comunissima e ad una satira popolare: simbolica, tratta da ravvicinamenti con animali, e satira dei paesi prossimi alle grandi città, i cui abitatori sono al cittadino tipi osservabili di goffaggine. Anche a *Coviello* è dato di solito per cognome *Ciavola* (gazza), e Salvator Rosa recitava la parte di *Formicola*. Il moderno Sciosciammocca si fa spesso cittadino di *Marcianise*.

Meno assai ci è noto intorno all' aspetto del Pulcinella fiorilliano. Prezioso per la sua antichità sembrerebbe il ramo del Callot — che mettiamo sott'occhio al lettore [1]), — nel quale il personaggio è per la prima volta figurato. In questa figurazione mancano alcuni tratti, diventati poi costanti ed essenziali del costume di Pulcinella. Il cappello non è di forma conica; Pulcinella ha i baffi (oh orrore!), e gli pende al fianco una daga di legno come all'Arlecchino. Il camiciotto e i calzoni son simili a quelli posteriormente usati; ma tale foggia di veste è comune a molti altri personaggi ritratti dal Callot. La mezza maschera ha il becco adunco, ma non risulta che fosse nera. Noi non crediamo che si possano cavare da quel ramo conclusioni sicure, giacchè l'artista si condusse probabilmente verso le figure comiche da lui osservate con qualche libertà. Dalla commedia del Verucci si sa soltanto che Pulcinella andava vestito pove-

1) Il DIETERICH, nel suo libro che citeremo più oltre, nota che gl' impiegati del Museo di Napoli « malgrado tutti gli sforzi e le ricerche durate ore intere », non riuscirono a trovargli la collezione Firmiana contenente il ramo del Callot! (pp. 252-3). Dovevano essere assai distratti gli impiegati in quel giorno: a noi è stato facile di averlo in cinque minuti. E nella vicina Biblioteca Nazionale si vede lo stesso ramo nel volume: *Toutes les oeuvres de* JACQUES. CALLOT, à Paris, chez Israel Silvestre, 1662. I *Balli di Sfessania* contengono 24 quadretti, e 49 figurine di danzatori: il primo ramo, ch'è come un frontespizio, ne ha tre; tutti gli altri, due.

ramente, da pezzente. Ed abbiamo cercato invano altre figure o descrizioni del Pulcinella dei primi tempi. Bisogna giungere al secolo XVIII per trovar l'aspetto a noi noto, come nella figura di Pulcinella, che ci dà il Riccoboni in una delle tavole della sua *Histoire du théâtre italien* (Parigi, 1728-1731, fig. 15), poco diversa dalla moderna [1]).

Ma noi non vogliamo negare, benchè non ci risulti documentato, che il Pulcinella fiorilliano recasse la *maschera*

PULCINELLA
nei *Balli di Sfessania* di J. Callot.
(1622)

nera e il *coppolone*: tanto più che ci è capitata una prova dell' antichità di un altro particolare di costume relativo al Pulcinella. È noto che questo si suole ritrarlo con un corno in mano (contro la iettatura? o simbolo di domestica abbondanza?); e così sta in plastica a guardia delle botteghe

[1]) Una pretesa maschera del Pulcinella fiorilliano è nel Museo Filangieri: cfr. *Catalogo*, p. 238.

Pulcinella
ai principii del secolo XVIII.
(Dall' *Histoire du théâtre italien* del Riccoboni)

dei venditori nei quartieri popolari, e così, in carne ed ossa, lo si vede invitare il pubblico sull'entrata dei *baracconi*. Ora in un poemetto bernesco, pubblicato nel 1636, dal titolo *la Tabaccheide*, di cui è autore un abruzzese, Francesco Zucchi da Monteregale, discorrendosi delle varie forme di tabac-

Pulcinella col corno
(Dall'opera del Rehfues, *Gemählde von Neapel*)

chiere e di altri recipienti da serbar tabacco, si leggono queste terzine:

Ma pure, a dir il vero, trovo più bella
Esser l' invention tra l' altra (*sic*) rara
Del galante buffon Pulicenella.
Questa credo sarà più accetta e cara
Di tutte l' altre, ch' ora vanno a torno,
E ch' ogniun cercarà d' haverla a gara.

Potrà far questa a tutte l'altre scorno;
Ma qual ti credi, almo signor, che sia
L' invention che tanto lodo? — È un Corno [1]).

Perchè *invenzione*? — dirà il lettore. — Forse talora sul teatro Pulcinella si servì di un corno per tabacchiera; o il corno, che Pulcinella recava in mano, faceva pensar all' autore che si potesse ridurlo a tabacchiera, a somiglianza dei cornetti nei quali si serbava la polvere da sparo? — Non sapremmo dare risposte soddisfacenti a queste domande; ma che già il Pulcinella nella prima metà del seicento facesse uso del *corno*, per uno o per un altro scopo, con una o con un' altra intenzione buffonesca, ci sembra che, da questa citazione, risulti chiaro.

3.

I precedenti del Pulcinella.
La questione della derivazione dall'antichità classica.

Appurate nel miglior modo le circostanze sull'attore che primo introdusse sui teatri il nome di Pulcinella e sullo stato civile e l'abbigliamento primitivo del personaggio, non s' intendono certo risolute tutte le altre quistioni che si son fatte o si posson fare intorno all'*origine* di Pulcinella. Noi

1) *La Tabbaccheide, scherzo estivo sopra il Tabacco* di Francesco Zucchi da Monteregale (stampata per prima, e con frontespizio particolare, tra le *Poesie* del Zucchi, in Ascoli, MDCXXXVI, appresso Maffio Salvioni). La dedica è in data di Teramo, 1 giugno 1636, firmata dall' editore Papirio Cancrini, del quale si hanno un sonetto e un madrigale in dialetto napoletano all' autore. Il passo citato è nel cap. IV, p. 85; e ne debbo l' indicazione all' amico comm. Luigi Riccio. — Il Zucchi fu autore anche di drammi musicali, cfr. *Teatri di Napoli*, p. 136, e dell'*Origine della famiglia Cantelma e il fiume Gizzo,* Disegno panegirico in versi, Napoli, E. Cicconio, 1653.

riassumeremo le più importanti di esse in quattro capi, e le formuleremo come segue:

Primo capo.—In che modo è da intendere che il Fiorillo fosse — secondo l'espressione del Cecchini—*inventore* del Pulcinella? Questa espressione è usata in senso affatto rigoroso? Non potette il Fiorillo esser detto *inventore* in quanto elevò agli onori delle sue recite e fece valere con l'arte sua il personaggio di Pulcinella, ch'egli ritolse a comici più volgari, ad umili divertimenti di villaggio, ad una oscura tradizione teatrale preesistente? Non potevano il nome, e forse in tutto o in parte il vestito, esser anteriori, come distintivi appartenenti a personaggi comici, in parte simili a quelli che rappresentò poi il Fiorillo?

Secondo capo. — Se il personaggio, o alcuni elementi di esso, sono anteriori al Fiorillo, *di quanto* sono anteriori? si ha un limite determinabile? E non potrebbero quegli elementi risalire all' antica commedia popolare latina, perpetuatasi in forma corrotta e rozza durante il medio evo?

Terzo capo. — Posto che a questa seconda domanda si risponda negativamente, e che si tenga fermo o all' invenzione totale del Fiorillo o ad un' invenzione non molto da lui remota, e non si ammetta alcuna connessione del personaggio di Pulcinella, del nome o del vestito, con la commedia popolare latina, sorge una quistione più generale: — se non proprio Pulcinella individualmente, non potè la nuova commedia italiana (di cui la cosiddetta commedia dell'arte e la commedia pulcinellesca sono gruppi e sottogruppi) derivare, in parte, dalla commedia popolare latina per trasmissione?—In questa ipotesi, Pulcinella anche si riattaccherebbe alla commedia popolare latina, ma indirettamente, per la mediazione dell' ambiente storico-letterario, di cui esso sarebbe o più recente o rinnovato prodotto.

Quarto capo.—E si ammetta o non si ammetta questa trasmissione storica, — non bisognerebbe sempre porre una

relazione tra la commedia popolare latina e la nuova italiana, in quanto prodotti del medesimo *spirito etnico*, di cui sarebbero effetti le somiglianze tra le due commedie, o, almeno, molte di queste somiglianze?

Come si vede, alcune di queste quistioni superano il personaggio di Pulcinella, che viene considerato in esse come caso particolare di un'apparizione più generale, ed è perciò tanto più importante il tentar di risolverle.

Noi risponderemo ai quattro capi di domande indicati, nel modo più breve e più netto che ci riuscirà.

Diremo subito che il dubbio, espresso nel primo capo, ci sembra affatto ragionevole. Così un nostro contemporaneo non avrebbe nessuno scrupolo di affermare che il personaggio comico di *Sciosciammocca* è stato inventato dall' attore Scarpetta; eppure lo stesso Scarpetta racconta, in un suo dimenticato libercolo [1]), ch'egli fu condotto ad assumere quel nome per aver rappresentato la prima volta con buon successo il personaggio di *Felicetto Sciosciammocca* di una vecchia farsaccia. Ed, oltre la mera possibilità, saremmo indotti a trovar qualche probabilità della cosa, non tanto nell'aneddoto del Galiani ricordato dallo Scherillo [2]), quanto nel rapido moltiplicarsi dei *Pulcinelli*, ancora vivente il Fiorillo; il che suol accader di rado quando un personaggio sia invenzione affatto individuale e caratteristica dell'attore che l' introduce. E c' è anche il nome *Pulicinella*, in una forma femminile che non si ritrova nel vocabolario napoletano di quei tempi; giacchè *pullecino* (pulcino) dà il diminutivo *pulleciniello*, e il femminile *pullanchella*, non mai *pulicinella*; mentre troviamo cognomi anteriori di *Pulcinella*

[1]) *Don Felice*, memorie di Eduardo Scarpetta, Napoli, 1883, p. 103.

[2]) Lo Scherillo per quell' aneddoto ha avuto sott' occhio una versione francese; l'originale italiano è nell'articolo *Policinella* del *Vocabolario napoletano*, detto *degli Accademici filopatridi*, edito dal Porcelli nel 1789.

(esempio del secolo XVI, citato dallo Scherillo; esempio del secolo XV, un *Joan Polcinella* del 1484, citato da me [1]), che parrebbero indicare l'esistenza di una forma diversa, ma più antica. Certo, fa un po' meraviglia il non trovar menzionato il personaggio dal Del Tufo e da altri scrittori napoletani, anteriori al Cortese; ma tale argomento non è decisivo, e neanche molto forte. In conclusione, se un erudito scoprisse, una volta o l'altra, il nome teatrale di Pulcinella, prima del Fiorillo, noi non ce ne meraviglieremmo [2]). Anche meno ci meraviglieremmo se ci s'imbattesse nelle parole *pullicino* o *pulliciniello*, usati come denominazioni burlesche se non proprio teatrali.

Quanto al secondo capo, neanche ci sembra che si possa negare la mera possibilità. Sono tante le sopravvivenze dell'antichità classica! Qual meraviglia se tra esse fossero anche o qualche particolare del vestito, o il nome di Pulcinella, o anche facezie ed invenzioni che si ritrovano poi nella letteratura di cui questi è centro? Ma il fatto è, che tutte le somiglianze finora escogitate sono di tale indole che si spiegano facilmente con la generazione spontanea: i simboli e i nomi animaleschi, certe particolarità di vestiario (nel qual campo i confronti sono tanto più malsicuri in quanto abbiamo visto l'incertezza che regna sul vestito dello stesso Pulcinella fiorilliano), e alcuni tratti di carattere e particolari di costumanze relative ai personaggi comici. Abbiamo letto il recente libro del Dieterich [3]), che tratta di proposito di questo

[1]) Scherillo, op. cit., p. 68-9; Croce, *Teatri di Napoli*, p. 689 *n*. Un mascheramento di *Pulcinella* è anche probabilmente il noto cognome *Polsinelli*.

[2]) Il Dieterich, p. 254, richiama l'*histrio personatus*, che appare nell'*Antonius* del Pontano, in compagnia del *cantastorie*; ma conviene egli stesso che quella menzione, se ci attesta l'esistenza di figure buffonesche teatrali in Napoli, non ci dice nulla di particolare pel Pulcinella.

[3]) Albrecht Dieterich, *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig, Teubner, 1897, di pp. X-306, con fig.

argomento, e non abbiamo trovato nulla che ci abbia smosso dalla nostra persuasione; anzi, in fine (pp. 237-8), abbiamo trovato la confessione dell'autore che quella connessione non è storicamente dimostrabile. E una certa coscienza ha il Dieterich, che anche i pochi indizii, ch'egli reca, non reggono alla critica. Che Pulcinella riproduca l'antico *cicirrus* (osco, *gallo*) è un ravvicinamento puramente verbale; e il Dieterich stesso limita (p. 246) alla sola maschera i resti del camuffamento gallinaceo. Pei cognomi *Polcinella* o *Pulcinella,* dianzi citati, il Dieterich osserva: « il meno che da essi è permesso concludere si è: che, se un tal soprannome poteva esser in uso, assai probabilmente era già congiunta col nome di quell'animale una determinata e sviluppata rappresentazione ». Sì, certo; ma non una rappresentazione di personaggio teatrale; nel modo stesso che, quando ora diciamo di un tale « anima di pulcino », l'espressione non ci è suggerita nè da un personaggio teatrale, nè in particolare dal Pulcinella. Al Dieterich sembra che vi siano tracce del nome di Macco nella parola *maccheroni* e nel nome boccaccesco di *Buffalmacco*: il che se anche fosse, non indicherebbe la trasmissione del personaggio comico, ma di un semplice elemento verbale. Una sottigliezza, che sfugge alla discussione, è la parola *Macco* ritrovata in una correzione di un copista dell'XI secolo dell'*Apologia* di Apuleio. A tutto ciò il Dieterich stesso sembra dare e non dare importanza [1];

[1]) Secondo il CARAVELLI, *Chiacchiere critiche*, Firenze, 1889, pp. 78-9, « in alcuni paesi perfino il cappello pulcinellesco, il *coppolone*, è detto *muriuni*, da *moriones*, come anche si chiamavano i buffoni dell'antica commedia ». Ma non ci pare che questo riscontro abbia valore. — Il ch. Capasso ci comunica che nel 1869, costruendosi in Napoli la nuova strada del Duomo, si trovò, poco prima di questa chiesa, una cantina nella quale si notò dipinta sul muro una figura di *Maccus* (come sui muri delle taverne popolari si vedono ora dipinti i Pulcinelli). Lo scavo fu annunziato sul giornale *Gazzetta di Napoli*; ma non se ne conserva notizia nell'Archivio del Museo, ed allora non s'erano co-

ma molta ne dà sicuramente a quest' altro fatto: « Il sol nome — egli dice — che si possa realmente seguire dall'antichità fino ad oggi, nel periodo greco, nell'osco, nel latino, e nell'italiano, è quello di *sannio*, diventato il *zanni* della commedia dell' arte: connessione riconosciuta da un pezzo », — al qual proposito egli cita il Riccoboni pel secolo XVIII e il prof. De Amicis pel nostro (p. 236). Ci duole di dover togliere al valoroso archeologo le sue illusioni; ma alla derivazione dello *zanni* dal *sannio*, escogitata dalla filologia del secolo passato, nessuno più crede. *Zanni* o *Gianni*, o *Zuane*, o *Giovanni*, è il nome del servo sciocco bergamasco, com' è provato da infiniti documenti; i quali escludono di fatto il *sannio* [1]), al che per altro sarebbe dovuta bastare la semplice considerazione filologica.

Cosicchè, ci par difficile che, per questo secondo capo, dopo tanti sforzi di buona volontà, si riesca a trovare prove o

minciate ancora a pubblicare le *notizie degli scavi*, come avvenne poi per iniziativa del Fiorelli.

[1]) Si veda ora per tutti D. Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il Villano*, Torino, Loescher, 1894, p. 120 sgg. Cfr. Rasi, *Comici italiani*, I, 462-3. Aggiungiamo che abbiamo sott' occhio una commedia *Il Pantalone impazzito* di Francesco Righello mantovano (Viterbo, 1613), nella quale vi sono *Coviello dottor napolitano* e *Zanne servitore bergamasco*, e nel corso della commedia *Zanne* è chiamato poi *Zuane*. Vogliamo notare a questo proposito come manchi di base sicura il ravvicinamento, tante volte fatto, dell'abito a scacchi dell'*Arlecchino* col *mimus centunculus* (cfr. anche Dieterich, p. 145). L'abito antico dell' Arlecchino era diverso di quello che poi prevalse, come può vedersi dalle due tavole del Riccoboni; e chiaramente dal seguente brano del Cecchini (opus. cit.), contemporaneo alla trasformazione: « L'abito adunque vorrebb' esser moderato, il quale s' è molto allontanato et a gran passi discostato dal convenevole, posciachè, invece dei tacconi o rattoppamenti (cose proprie del pover' uomo), *portano quasi un recamo di concertate pezzette, che li rappresentano morosi lascivi e non servi ignoranti*..... Sì che lo sconcerto dell' habito par che indichi quello dell' ingegno ».

indizii della derivazione antica dal nome e dell'aspetto del Pulcinella; ma la semplice possibilità resta sempre intatta.

Passando al terzo capo, è presso a poco da ripetere, pel caso più generale, ciò che si è detto pel caso particolare. Le rappresentazioni volgari del medio evo presentano grande oscurità; e, per l'Italia meridionale, ciò che si sa, è zero. Tuttavia, una qualche tradizione potè continuare, e sboccare in fine — tenue rivoletto, dal lungo corso! — nel nuovo teatro italiano. Ma di ciò non si sa nulla, come si sa assai poco della stessa commedia popolare latina.

Anche di questo sembra convinto il Dieterich, il quale è portato per conseguenza a dare somma importanza alla domanda contenuta nel quarto capo, ossia all'*elemento etnico*. Egli, che pure s'è travagliato per suo conto a rintracciare la storica trasmissione, dice, in ultimo, che la questione deve esser posta diversamente dal modo come l'hanno posta i dotti italiani: non si tratta di trovare la trasmissione storica (il che è impossibile), ma di affermar la somiglianza dei prodotti delle due letterature teatrali, nate sullo stesso suolo e presso lo stesso popolo alla distanza di molti secoli, ed effetto dello spirito etnico del mezzogiorno d'Italia. Per lui, insomma, Napoli è il terreno proprio del Pulcinella e di altri personaggi analoghi ad esso, e del genere di rappresentazioni teatrali di cui fanno parte: qui è pianta indigena, altrove è esotica o appena acclimatata. Di qui la processione dei Pulcinelli mosse nell'antichità, come nei tempi moderni; e di qui moverà probabilmente di nuovo nell'avvenire! A tale teoria ci è da fare una obiezione preliminare: che delle antiche atellane e delle *fabulae satiricae* si sa troppo poco da poter stabilire la base stessa dell'indagine, la somiglianza o l'identità di quelle commedie antiche con le commedie italiane delle maschere. Si possono notar, di certo, evidenti somiglianze: ci sono stati serbati i titoli di *Maccus caupo*, *Maccus virgo*, *Maccus miles*, *Macci gemini*, cui corrispondono a capello i

moderni *Pulcinella tavernaro*, *Pulcinella sposa*, *Pulcinella capitano*, i *due*, i *tre*, i *quattro Pulcinelli simili*. La ghiottornia e voracità di quegli antichi buffoni è tratto consueto di Pulcinella. Anche le antiche commedie erano spesso piene di avvenimenti miracolosi e di stregonerie; e talvolta servivano come parodie di opere letterarie (p. 260 segg.).— Ma, se noi potessimo conoscere quelle antiche produzioni, scopriremmo assai probabilmente, accanto a queste somiglianze (e forse ad altre, meno generiche), molte e profonde differenze. In ogni modo, accertate che fossero somiglianze e differenze, bisognerebbe spiegarle nelle loro cause; e qui par che il Dieterich si affretti troppo quando postula subito uno spirito etnico, produttore costante degli effetti medesimi. Di questo fattore etnico si è assai abusato, e col tirarlo in ballo, gli storici si sono risparmiate molte analisi delle più difficili: onde è venuto ora in discredito. In realtà, pur non potendosi negare la persistenza più o meno lunga di alcune qualità di temperamento, naturali o acquisite (ma sempre superabili e contingenti, non necessarie o fatali!), queste son da considerare come una forza tra le forze, e non si può riconoscerne l'azione più o meno grande, se non dove tutte le altre forze sono state dallo storico prese in esame. A procedere altrimenti, si foggiano spiegazioni soltanto apparenti. Ora non si può neppure tentare questo esame in una questione in cui, come s'è visto, manca la base dei fatti sui quali esso dovrebbe esercitarsi.

Appoggiato sullo spirito etnico, che, mentre gli porge pronto il criterio di spiegazione delle somiglianze, vale anche (con un circolo un po' vizioso) a dargli la conoscenza e la certezza di esse somiglianze, il Dieterich procede oltre, e si mette a vagheggiare un' integrazione e restituzione delle atellane e *fabulae satiricae* col mezzo delle moderne commedie pulcinellesche. Quando le linee e i frammenti superstiti di una vecchia figura distrutta — egli dice — coincidono

con le parti di una figura conservata, è lecito concludere che anche il resto debba, nell'insieme, coincidere. Non già che si possa pretender di ricostruire le antiche composizioni drammatiche nei singoli versi, nei singoli motivi, nella peculiare successione delle scene (il che sarà possibile solo in rari casi), ma si tratta di ricostruirle nella loro essenza drammatica, e rivedersele innanzi con uno sforzo di fantasia scientificamente guidato. — Noi non vogliamo negare la legittimità in genere di queste ricostruzioni e congetture, che sono l'anima stessa del lavoro storico, il quale si basa sulla costanza sostanziale della psicologia umana; e ammetteremo anche che, nella quistione speciale, la moderna commedia dell'arte italiana, e napoletana, avrebbe un certo diritto di precedenza ad esser tenuta presente. Ma la scarsezza dei dati di fatti, serbatici nei monumenti e nelle opere letterarie, offre tanto largo campo alle più svariate ricostruzioni e congetture, che il lavoro, se è guidato dalla scienza, riesce infecondo, e, se dalla semplice fantasia, antiscientifico. Il Dieterich avrebbe sentito meglio questa difficoltà se non si fosse lasciato dominar di soverchio dalla sua fede nello spirito etnico. Supposto questo così costante — come egli sembra ammettere — da somigliare ad un ramo d'incisione, che produca a grandi distanze di tempo le medesime incisioni (tutt'al più tirate con diversi colori!), è chiaro che, avendo innanzi dei brandelli di un' incisione antica e una prova completa di un' incisione più moderna, si possa ricostruire esattamente la prima con la seconda. Ma i prodotti storici non sono tiraggi di una medesima stampa, o copie di uno stesso quadro, o cristalli, di cui, dato il frammento, si ricostruisca l'intero! I brandelli restano brandelli, qua e là rattoppati alla meglio; e i frammenti, poco più di frammenti.

Tutta questa quistione mossa dal Dieterich, considerata in relazione con la storia della moderna commedia italia-

na, interessa solo per un rispetto: in quanto cioè si pone con essa la domanda, se nella produzione della commedia moderna non abbiano influito attitudini spirituali antichissime delle popolazioni italiane, che furono quelle medesime che produssero effetti simili o medesimi nell'antichità. Abbiamo visto che a questa domanda non si può rispondere in modo soddisfacente con le notizie di ciò che ci resta della commedia popolare antica. Diremo ora ch' essa può essere risoluta molto meglio con lo studio dei tratti di caratteri e di costumi che hanno serbato le popolazioni italiane dall' antichità, quali essi risultano dall'esame comparativo di tutte le altre fonti. Non è necessario, per risolvere tale quistione, di andarsi a cacciare proprio nell' angolo più buio della letteratura antica!

Più dispiacevoli, perchè irreparabili, sembrerebbe dovessero essere le risposte negative, che siamo stati costretti a dare ai tre primi capi di domande, concernenti l' influenza non già etnica ma storica (per trasmissione ininterrotta) della commedia popolare antica sul teatro popolare e sulla commedia dell'arte italiana. Ma pure, considerando attentamente, ci sarà da confortarsi, e sorgerà il pensiero che quell' ignoranza non può essere di molto danno per la comprensione della storia della moderna commedia. Dato anche che un filo di tradizione congiungesse questa parte del nuovo a quella parte dell'antico, quel filo non potrebbe essere se non sottilissimo e tenuissimo: la costumanza di recite improvvisate o condotte su scenarii tradizionali, fatte pei villaggi o per le piazze delle città durante il medio evo; la sopravvivenza di qualche motivo, di qualche nome comico, di qualche particolare di vestito o mascheramento buffonesco, di alcune facezie. Si ripensi un po' a ciò che potevano essere delle rappresentazioni istrioniche nella rozza vita feudale, o in quella meschina delle piccole città marinaresche italobizantine dell' alto medio evo; e si vedrà che non si può

andar a cercar in esse l'*origine*, nientemeno, della commedia moderna italiana!

Lo stesso è da dire in particolare della figura di Pulcinella. Poniamo che si scopra domani un documento medievale, la decisione di una sinodo episcopale ovvero una carta giudiziaria o una cronaca o un ritmo satirico, che ci rechi il nome di un istrione o di un buffone, che sia una forma o arcaica o latinizzata di quello di *Pulcinella*. Ovvero, poniamo che in una miniatura di codice o in qualche frammento di bizzarra scultura ornamentale di cattedrale [1]), si ritrovi una figura con la mezza maschera e il cappello conico di Pulcinella. Che sentimento ispirerebbe una tale scoperta? A parlare francamente, come erudito, — e specie se la scoperta la facess' io,—a me balzerebbe il cuore dalla gioia! Ma, dominato quel sentimento di gioia, che è proprio del mestiere, cercherei di avere il buon senso di riconoscere che la scoperta è di pura curiosità. Che cosa di nuovo, infatti, si ricaverebbe da essa? una prova che l'antichità ha lasciato molti detriti nella lingua e nel costume? Sapevamcela! Ma simili fatti non ci spiegherebbero se non le accidentalità del sorgere di Pulcinella e della nuova commedia italiana. L'arte, finchè è allo stato latente, e non esprime con qualche larghezza la vita e non esercita azione sulla vita, ha piccola importanza ed offre scarso interesse. Quello che ci preme di conoscere della commedia italiana moderna — e del Pulcinella — non sono gli addentellati casuali dell' una e dell'altro, ma la loro vita attiva, nella luce della storia. È necessario dire che questa vita si spiega, in tutta la sua parte storica sostanziale, con la civiltà del Rinascimento, con l'am-

[1]) Anche nell' Italia meridionale vi ha esempii di queste sculture bizzarre, come i due gruppi osceni, di un uomo e di una scimmia, di uno scimione e di una donna, messi come base delle colonnine della porta della Cattedrale di Acerenza.

biente delle corti, con la creazione dei teatri stabili, con le condizioni spirituali e i costumi d'Italia, e delle varie parti d'Italia, nei secoli XVI-XIX, e con simili fatti storici, veramente determinanti? Se gli eruditi potranno darci notizia più completa delle rappresentazioni popolari medievali e dei resti della latinità in esse, tanto meglio; ma la spiegazione della commedia moderna è nei tempi moderni, e non nel medioevo o nell'antichità. Le tradizioni del medioevo e dell'antichità possono illustrarne solo alcuni lati esteriori o secondarii: ad es., perchè il personaggio prendesse piuttosto il nome di Pulcinella che un altro, piuttosto quella maschera che un'altra, o apparisse nelle manifestazioni più antiche prima con certi tratti di caratteri che con certi altri. Cose interessanti, anche queste, di certo; ma di un interesse secondario e ristretto. E si badi bene che il dire, come molti fanno, che il *germe* era antico, e che si sviluppò subito che si ebbero le *condizioni* adatte, è appunto un semplice modo di dire. Nè quei rimasugli antichi sono propriamente dei *germi*; nè il fatto storico consiste nel *germe*, ma anzi in quello e in tutti gli altri fattori, che si chiamano *condizioni* [1]).

Importanza anche minore ha la domanda contenuta nel primo capo. Sia pure che Silvio Fiorillo trovasse già in qualche parte il personaggio di Pulcinella: è certo che da lui comincia la serie delle creazioni comiche importanti che

[1]) Il CARAVELLI, op. cit., pp. 75-6, ed il NOVATI, in *Giorn. stor. di lett. ital.*, V, p. 278, notavano una certa contraddizione nello SCHERILLO, op. cit., quando, pur dichiarando il Pulcinella esser nato ai principii del secolo XVII, ammetteva una qualche tradizione della commedia popolare antica. Ma a noi sembra che la contraddizione dello Scherillo sia più di forma che di sostanza; e ci par che essa sparisca nel modo in cui abbiamo ora chiarita e formulata la tesi della *modernità*, che non esclude punto la possibilità di rimasugli antichi, benchè di questi non si abbiano le prove.

presero quel nome. I suoi predecessori non attirarono l'attenzione o furono dimenticati; il che, nella storia, vuol dire — salvo il caso, qui poco probabile, di dispersione o distruzione di documenti, — che meritavano di restare ignorati, non avendo spiegato vera efficacia e non avendo perciò lasciato traccia riconoscibile.

— Non si sa nulla del Pulcinella prima di Silvio Fiorillo; ma se se ne potesse saper qualche cosa, ciò non avrebbe vera importanza. — Non si sa nulla della influenza della tradizione della commedia popolare romana sulla moderna commedia italiana; ma, se se ne potesse saper qualcosa, questo servirebbe a spiegar solo particolari secondarii. — È impossibile, nello stato presente delle fonti, istituire un vero confronto, e molto meno indagar le cause delle somiglianze, tra la commedia moderna italiana e la commedia popolare romana; la questione dell'influenza etnica, e delle attitudini e consuetudini persistenti dall'antichità nella vita italiana, si deve tentar di risolverla per altre vie e in altri campi di osservazione. —

Ecco le conclusioni, alle quali a noi pare che ci si possa fermare, nella vessata questione delle origini antiche del Pulcinella e della commedia dell'arte.

4.

Per la storia del Pulcinella. Aggiunte e correzioni.

E parliamo ora della storia propria, ossia dei Pulcinelli che ci son noti per le opere letterarie, per gli scenarii di quelle improvvisate, per notizie ed accenni conservatici. Questa storia, pei secoli XVII e XVIII, è stata già bravamente schizzata dallo Scherillo, e noi vi abbiamo fatto, altre

volte, alcune aggiunte [1]). Ma migliori e più copiose possiamo farne ora, specie per ciò che riguarda il Seicento, ossia il periodo più antico.

Per le osservazioni già esposte, non insisteremo molto sulla definizione del *tipo*, qual era nei suoi principii. Nelle grossolane classificazioni pratiche dei comici, Pulcinella era un *secondo Zanni*, ossia una parte di sciocco e goffo. Dalle parole già citate dal Cecchini, confrontate con ciò che scrisse poi il Perrucci, parrebbe di dover concludere che, fra i caratteri comici napoletani, del principio del s. XVII, vi fossero caratteri di vecchio, corrispondenti al *Pantalone* veneziano, come *Cola*, o anche *Pascariello*, e di servi furbi, come il *Coviello*, corrispondenti al *Brighella*, ma mancasse il carattere dello *sciocco*, corrispondente all'*Arlecchino*; e che perciò Silvio Fiorillo (« per far credere che anche la semplicità habbia loco d'albergare fra Napoletani ») inventasse il *Policenella*. Ma il Cecchini s' imbroglia poi nel definirlo: « Questo gustosissimo huomo — egli scrive — ha introdotto una disciplinata goffaggine, la quale al primo suo apparire conviene, che la malenconia se ne fugga, o almeno si concentri, et stia rilegata per longo spatio di tempo ». Fin qui son parole, che non dicono nulla; tranne quella *disciplinata goffaggine*, che il Cecchini, subito dopo, cerca di spiegare: « Dissi *disciplinata goffaggine*, poscia ch' egli fa uno assiduissimo studio per passar i termini naturali, et mostrar un goffo poco discosto da un pazzo, et un pazzo che di soverchio si vuol accostar ad un savio ». Queste parole indicherebbero un carattere contradditorio ed assurdo, se non paressero piuttosto indicare che il Cecchini non riuscì bene

[1]) Che la storia del Pulcinella non debba intendersi nel senso dello svolgimento progressivo, ossia della progressiva formazione di un carattere, è una mia vecchia osservazione, che anche il Dieterich accetta, p. 257.

a definire il personaggio che aveva innanzi alla mente, o ne tenne presenti parecchi insieme, non riducibili ad un sol carattere. Così la prima definizione tentata del Pulcinella è già, come doveva essere, un primo fallimento! [1]).

Il Perrucci è, invece, perfettamente logico, perchè non ritrae il personaggio esistente di Pulcinella, ma ne detta le condizioni, ossia delinea egli il personaggio come vorrebbe che fosse, sciocco e nient'altro che sciocco. « I Pulcinelli — egli dice — devono dare nella sciocchezza e fuggire l'arguzia ». « Consistendo la detta parte in graziose sciocchezze di parole, di fatti, e travestimenti,... può havere qualche cosa d'apparecchio con qualche similitudine breve, paragonando v. g. amore ad un porco, ad un asino, e gli amanti agli animali, o cose simili, ma vili; come può dettare una naturale sciocchezza, può avere qualche bisguizzo, o bisticcio grazioso e sciocco; qualche uscita, saluto ed altre cose ridicole, ma sciocche ed umili... » [1]). Che poi a queste esigenze rispondessero i personaggi che i comici rappresentavano, è un altro paio di maniche. Il miscuglio incoerente

[1]) Il Cecchini conviene dell' assurdità istrionica delle *parte ridicolose*, dicendo di queste: « Si sono inventate alcune parti ridicolose tanto congiunte con l' inverosimile, ch' io non saprei trattar i suoi spropositi se non andassi con la penna spropositando anch' io. Orsù tocchiamle senza punto trattar di riforma, perchè bisognerebbe dar principio dal cervello, il quale si vede esserli così caro come s' havessero hereditato ogn' un di loro quello di Aristotele; diciam adunque i suoi mancamenti acciò che sappiano che sono conosciuti, ben che tollerati ». Cfr. anche la critica che fa il Perrucci, op. cit., p. 286, dei Covielli napoletani, che « dall'arguzia passando alla sciocchezza, fanno un misto da non sopportarsi, perchè o haveranno da essere sempre arguti o sempre sciocchi; e, quando fanno da sciocchi, sono fuori della parte loro ch'è di tirar l' intrigo con l'astuzia e con l' inganno ».

[1]) Op. cit., pp. 294-5. Si noti l' aneddoto del modo come recitava il Pulcinella Andrea Ciuccio e dell' andata a Roma di quest' attore, riferito anche in *Teatri di Napoli*, p. 121.

di furberia e di sciocchezza era anzi così frequente che il Riccoboni ci dice che nelle commedie napoletane, in luogo di Brighella e dell'Arlecchino, vi erano *due* Pulcinelli, « un fourbe et l'autre stupide » [1]).

Escluso lo scenario attribuito erroneamente al Della Porta [2]), la più antica rappresentazione letteraria del Pulcinella (come giustamente nota lo Scherillo) resta quella del poemetto del Cortese, il *Viaggio di Parnàso* (1621). Nel quale, s'immagina che, in una recita fatta in Parnaso di una commedia, un Pulcinella faccia il prologo, mettendo in burla i toscaneggianti. La commedia è toscana; ed Apollo piglia le parti

1) *Histoire du théâtre italien*, vol. II, Paris, 1731, pp. 318-9. « Dans le pays — soggiunge il Riccoboni — l'opinion commune est que c'est de la ville de Benevent, qui est la capital des Samnites, qu'on a tiré ces deux caractères, opposés, quoique habillés de même. On dit que cette ville, qui est moitié sur la hauteur d'une montagne et moitié au bas, produit les hommes d'un caractère tout différent. Ceux de la haute ville sont vifs et très actifs. Ceux de la basse ville sont paresseux, ignorants et presque stupides ». Il Riccoboni non ignora che questa spiegazione è precisamente la stessa che si dà pei due *zanni* di Bergamo; ma preferisce di credere che l'origine vera sia quella beneventana, ed antica, dei *sanni* (dai *Sanniti*!), che si perpetuarono così nella commedia napoletana come nella lombarda. In verità, benchè talvolta Pulcinella sia detto oriundo di Benevento, non abbiamo trovato altra notizia della doppia forma del carattere come derivante dal doppio carattere della popolazione di quella città, la cui topografia ripugna a tale spiegazione, laddove quella di Bergamo si attaglia benissimo alla spiegazione del Brighella e dell'Arlecchino.

2) Quello *scenario* è bensì tratto da una commedia del Della Porta, ma non è di questo scrittore di commedie erudite: i comici solevano conservar il nome degli autori delle commedie agli scenarii ch'essi traevano da queste, raffazzonandoli a lor modo. Vedi A. Valeri, *Gli scenarii inediti di Basilio Locatelli*, Roma, 1894, p. 10 *n.*; V. Rossi, *Una commedia di G. B. della Porta e un nuovo scenario*, in *Rend. Istituto lombardo*, Milano, 1896; Croce, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXIX, 214; onde son da correggere Scherillo, op. cit., pp. 117-134, e Croce, *Teatri di Napoli*, p. 79.

del personaggio vernacolo contro i noiosi comici toscani Ciò risponde al concetto informatore dell'opera del Cortese — rivendicazione dei diritti della poesia dialettale contro l'esclusivismo della letteratura colta [1] — : onde sembra che il modo come qui ci si presenta Pulcinella fosse un' invenzione individuale del poeta, che ne fece il portavoce della sua critica; e non si può dedurre da esso, che il Pulcinella usuale dei teatri servisse allora alla caricatura del toscaneggiante [2].

La prima rappresentazione drammatica del personaggio, che sia nota finora — non diciamo che non se ne possa trovare qualche altra antecedente [3], — è, come si è detto, in una commedia, intitolata *la Colombina*, di Virgilio Verucci, dottore di legge, accademico Intrigato di Roma, e scrittore drammatico fecondo, giacchè *la Colombina* fu la sua undecima commedia. Fu stampata a Foligno nel 1628; ristampata in séguito a Ronciglione, s. a. (ma intorno al 1680), con alcune mutazioni, dovute di certo al posteriore editore, e col titolo anche mutato: *Pulcinella amante di Colombina* [4].

[1]) Vedi la mia introd. al *Cunto de li cunti* del Basile, Napoli, 1891, e più ampiamente: *Due illustrazioni al « Viaje del Parnaso » del Cervantes*, nella Miscellanea in onore di Don Marcelino Menendez y Pelayo, Madrid, 1898.

[2]) Il Dieterich (p. 252) fraintende i brani dialettali del Cortese, citati dallo Scherillo, quando scrive: « Ein Spötter ist er da auch, aber er ist mehr ein eleganter Liebhaber ».

[3]) Le commedie della fine del cinquecento e del seicento sono un materiale non ancora largamente esplorato. Molte volte io ho pensato che, avendo tempo ed agio, converrebbe scorrere volume per volume qualche grande collezione di esse (per es., quelle della Casanatense di Roma o della Nazionale di Firenze), e si potrebbe esser certi di trovare cose curiosissime ed interessantissime, per la storia della letteratura teatrale non meno che per quella del costume.

[4]) *La Colombina*, Comedia novamente data in luce dal sig. Vergilio Verucci Dottor di legge e Accademico Intrigato di Roma, dedicata

Un'altra ristampa, che non abbiamo veduta, di Bologna, 1683, è citata nella seconda edizione della *Drammaturgia* dell'Allacci [1]).

La commediola, in tre atti, presenta quattro coppie di personaggi: *Magnifico* e il servo *Burattino, Capitano* e il servo *Pulcinello*, *Virgilio* e il servo *Frittellino*, *Flaminia* e la servetta *Colombina*. Il Capitano ama Flaminia, la quale è amante riamata di Virgilio, figlio di Magnifico; e la commedia, passando per le burle fatte al Capitano, finisce coi matrimonii di Virgilio e Flaminia, di Pulcinello e Colombina. Pulcinello si presenta gareggiando di vanterie col suo padrone, il Capitano. Racconta, tra l'altro, come « con uno reverso solo haggio tagliato a uno smargiassiello [2]) nemico mio lo capo, le mano, e le gamme tutto a una botta »; il che gli avvenne per averlo colto mentre stava accovacciato a terra per soddisfare un bisogno naturale: sola posizione che possa spiegare l'amputazione, con un sol colpo, del capo, delle mani e delle gambe! Racconta anche, che il suo ritratto pende esposto nel *lieu d'aisance* del Gran Turco, giac-

al molto Illust. e Reverendiss. sig. Abate Gio. Mario Roscioli Canonico Lateranense, in Foligno, appresso Agostino Alterij, 1628. È un volumetto di pp. nn. 113. La dedica ha la data di Foligno, 20 maggio 1628.—*Pulcinella amante di Colombina*, Comedia nuova del sig. VERGILIO VERUCCI, in Ronciglione, s. a. La dedica è firmata dal libraio Francesco Leone. È un volumetto di pp. 76. In questa ristampa manca il prologo fatto da *Pulcinello*, *Frittellino* è sostituito da *Tombolino, Burattino* da *Buffetto*: solite mutazioni che si permettevano i rieditori delle commedie. Entrambi questi volumetti sono nella Bibl. Casanatense di Roma. — Lo SCHERILLO, op. cit., pp. 15, 71, cita due commedie di Giovanni Briccio, intitolate *Colombina*, e *Pulcinella amante di Colombina*; ma questa è di certo una svista, proveniente forse dal fatto che il QUADRIO (vol. III, P. II, 229-30) parla, nella stessa pagina, delle commedie del Briccio e di quelle del Verucci.

[1]) ALLACCI, *Drammaturgia*, ed. 1775, col. 653.

[2]) *Smargiasso*, bravaccio.

chè, soffrendo costui di stitichezza, i medici gli avevano consigliato di guardare il ritratto di Pulcinella, che ispirava tanta paura da produrre effetti rapidamente purgativi. Dopo questa e simili vanterie, Pulcinello batte alla porta della signora Flaminia; Colombina s'affaccia, ed ha luogo tra di essi una scena d'amore:

Col. Oh sei tu, Pulcinello? E ben, che bon vento ti mena da queste bande?

Pul. È vento de Levante che m'ha gonfiate le vele per venire a vedere te, traditora, che m'hai robbato lo core. Però, rennimelo pure, o dammene in chillo scambio tanto polmone. Se no, te donco quarela a lo tribunale d'Amore, e te farragio frustare.

Col. Tu non dici il vero, tristaccio. Io, sì, che ti voglio bene; ma tu mi burli!

Pul. Anzi, dico la verità e tu dici la bugia. Ma sia come dici tu, che me contento di ciò che vòi; perchè, quanto anco fusse lo vero quello che dici, me contentaria che lo munno iesse alla reversa, pure che me volisse bene, e che la mia verità stesse sotto a la tua buscia . . . . .

In un'altra scena, il Capitano e Pulcinella sono messi in fuga dal vecchio Magnifico; il che, al solito, non impedisce i canti di vittoria dei due valorosi. Colombina anche fa un mal tiro al Capitano, persuadendolo a venir travestito da muratore alla casa di Flaminia, e somministrandogli delle busse, di cui alcune toccano al suo Pulcinello. Combinato il matrimonio di Flaminia, la servetta dice alla padrona:

. . . . . Ma nè anche io voglio più dormir così sola; voglio trovarmi un marito, se credesse farlo di stoppa. Se Pulcinello mi vole, non voglio andar cercando altro. Ma dubito messi (*mi si*) sia scorrocciato per le perticate haute.

Pul. (*che in questo è entrato*) Te lle rennerò dupplicate, traditora, ladra, assassina, con licentia della tua patrona!

Col. Or sù, perdonami, Pulcinello mio, perchè non l' ho fatto apposta.

Pul. Se sta così, te perdono, pure che me vogli bene.

Flam. Di questo te ne assicuro io, anzi che non passa mai giorno, ch' ella non ti nomini in casa mia, perchè sempre sta pensando nel fatto tuo.

Pul. Oh, bene mio! che s' aspetta? Oh che bella colombina, da mettere a no spitone tra due polpette!

Flaminia li lascia soli, ed ha luogo tra loro una scena d'amore, nella quale Pulcinello interroga la sua futura su varii particolari che l' interessano: se sappia preparare un antipasto, se sappia cuocere un pezzo di carne arrosto, ovvero lesso, e finalmente se sappia fare una frittata: svolgimento di allusioni oscene, che non è necessario trascrivere. Basti la conclusione:

Pul. Mo conosco ca tu si mastra, e saile fare de tutte le sorte; che però me sento io ancora aguzzare l'appetito. Mename in casa, per vita toia, ca io ancora t' aggio da dicere le mie virtù.

Col. Se non vòi altro che questo, andiamo!

Ma il personaggio è appena abbozzato, e non vi è fusione tra le varie parti che gli si attribuiscono.

Invece, la commedia col Pulcinella, scritta dall'introduttore stesso del personaggio sui teatri, Silvio Fiorillo, non inganna del tutto la nostra aspettativa. Il personaggio ha, in essa, sufficiente determinatezza e compiutezza artistica. È ghiottone, anzi vorace ed insaziabile, spudorato, vigliacco, e, nel tempo stesso, burlone, insolente e furbo. « Il Cavalier straccione » lo chiama un suo amico; ed egli si sente, nella sua abiezione, libero e lieto e sicuro; ed anche i suoi imbarazzi e terrori son passeggieri, e gli tolgono per pochi mo-

menti il buon umore. Il carattere è ben concepito e spesso anche svolto efficacemente.

La rarissima commedia del Fiorillo, quantunque citata dai bibliografi, non è stata ancor studiata. Ha per titolo: *La Lucilla costante con le ridicolose disfide e prodezze di Policinella*, e fu stampata a Milano il 1632, dal suo autore, che ne segnò la dedica con la data del 29 ottobre di quell'anno [1]). La tela è questa: Lucilla, figlia del vecchio Alberto, è amata dal Capitan Matamoros e dal giovane Fulgenzio; Clarice, sorella del Matamoros, è amata dall'altro capitano, Squarcialeone, e dal vecchio Alberto. Il ruffiano Volpone, ch'è anch'egli per suo conto cotto di Clarice, promette a ciascun di costoro di aiutarli nei loro amori in contrasto. Volpone ha per amico e per compagno d'imbrogli Pulcinella [2]). E, lavorando insieme d'astuzia, riescono ad attirar Lucilla in casa di Fulgenzio, dove essa s'induce a prometter amore al giovane. Ma, nel corso dell'azione, Pulcinella prende a schernire ed ingiuriare il Capitano Matamoros; onde nasce una sfida tra i due. Il duello tra Pulcinella e Matamoros riempie l'ultimo atto. Cominciato l'assalto, il ragazzo Scaltrino, ch'è nell'intesa, tira un laccio, che ha passato senza farsi scorgere tra i piedi del Matamoros, e fa cader costui a terra, di piombo. Pulcinella riesce vincitore; e la commedia finisce coi soliti matrimonii.

Volpone, il ruffiano, mettendo a parte delle sue nobili faccende il pubblico, presenta indirettamente Pulcinella.

[1]) *La Lucilla costante con le ridicolose disfide e prodezze di Policinella* Comedia curiosa di Silvio Fiorillo detto il Capitan Matamoros, Comico acceso, affettionato, e risoluto, dedicata all' illustriss. et eccellentiss. sig. il signor Duca di Feria, in Milano per Gio. Battista Malatesta, Stampatore R. C. 1632. Il volumetto è di pp. 8 innum., 175, numm., più una bianca. L' abbiamo avuto in prestito dalla Bibl. Braidense.

[2]) Il Fiorillo usa indifferentemente *Policinella* e *Pulicinella*. Nel testo noi adoperiamo la forma italiana.

« Il tutto — egli dice — cerco di fare per poter vivere da gentilhuomo e non lavorare, e conforme l'occasione ne vo tutto gioioso e festevole con un mio amico, nominato Pulicenella, all'hosteria; e così per me e per lui spendo e spando quel che ho e quel che non ho, perchè tutti gli hosti e bettolieri e magazzenieri mi fanno quanta credenza io voglio. Pulicenella mi fa ridere, e io a lui, e così stiamo allegramente fra di noi, lui detto il *Cavalier Straccione*, ed io il gran *Barone di Campo di fiore* ». Altrove conferma : « Siamo amicissimi vecchi, e compagni nello studio dell' Hosteria del Cerriglio di Napoli » [1]). Ma vediamolo in azione.

Volpone, avendo bisogno del concorso dell' amico per servire il suo cliente Fulgenzio, batte alla porta di casa per chiamarlo: Pulcinella risponde — di non essere in casa! Il dialogo tra i due è uno scoppiettio di motti e d'equivoci: Pulcinella finge di fraintendere ogni parola, e di tirarla a un senso offensivo e di adontarsi. Richiesto di cooperare ad un imbroglio: « Sì, — risponde subito, — vorraggio imbrogliare tutte li tavernare de Capua, de Napole e d' Averza ».

Ricompare, in un parapiglia che succede poco dopo, per compiere un atto veramente monellesco o lazzaresco, schiacciando una vescica sul capo al Matamoros.

Pol. (*ridendo*). Ha, ha, ha, ha! Aggio chiù famme che suonno! Oh che brava vessicata è stata chella ch' aggio schiaffata ncapo a chillo Spagnuolo!

Vol. Ecco qui Licaone converso in lupo!

Pol. E becco lo lupo diventato n' aseno!

Vol. Olà, messer Policenella, tu ti rassembri all' orso, goffo e destro!

[1]) Celebre osteria di Napoli, sulla quale scrisse un' egloga il Basile, nelle sue *Muse napolitane*.

Pol. Oh, se me vedisse iocare de mano e de diente ntuorno a no piatto de maccarune! Ma sì, sì: tu m' hai visto. No magno buono, pre vita toia? Ma vorria che me vedisse n' autra vota, a le spese toie!

Vol. Di grazia, ma ti vederò presto giocar di piede sotto di tre legni.

Pol. E io a te da vraccia, de capo e de gamme, quanno sarai squartato. Che te ne pare? no responno buono?

Vol. E non andar in collera, che io burlo teco. Andiamo all' hosteria, quando tu vòi.

Pol. E io perzì burlo, jamonce mò! *Chi ha tiempo no aspetta tiempo,* disse la canzona de gallo e de capone.... *gallo non è, ca non sai ched' è?*

Vol. Uh, goffo! e credi che non lo sappia? È la gallina!

Pol. *Merda nmocca a chi nevina!* [1]). Ah, ah! agiotege cogliuto! [2])

Vol. Ah! dunque, viene a me che l' ho indovinata?

Pol. Ah, ah, te-a-ta, nevinata!

Vol. Non ti vergogni di esser così disutile?

Pol. Se nce so io, non ce so le masche [3]), li diente, nè le mole meie.

Vol. E questo è peggio! Non ti vergogni di andar mangiando per le piazze?

Pol. Sai perchè mangio pe la chiazza?

Vol. Perchè?

Pol. Perchè, là aggio famma: chi sa si po avaraggio appetito pe la casa, e non c' è che mangiare!.....

Per por l'inganno ad effetto, Pulcinella, fingendo di essere stato preso come servo della signora Cassandra, sorella di Alberto e zia di Lucilla, si reca sotto nome di *Antuono Cepolla* in casa di Alberto, con un cestino di limoni. Aven-

1) È uno scherzo di fanciulli, ancora popolare. *Nmocca*, in bocca, *nevinare*, indovinare.

2) Ti ci ho colto!

3) Ganasce.

dolo Volpone presentato come suo amico, il vecchio Alberto lo manda in cucina a rifocillarsi. Ma, qualche ora dopo, Alberto torna sulla scena, esclamando pien di spavento: « Non posso discacciare quell'Antuono Cipolla de la cucina; non si vede mai satollo, nè di bere, nè di mangiare! ». E quando Volpone lo va a ricercare pei loro comuni affari, lo vede finalmente uscire, barcollante, con una lanterna in mano:

Pol. M'aggio pigliato sta lanterna, c'aggio buono trincato, e non ce averria veduto per iremenne a la casa..... Oh, comme è stato buono chillo vino verdisco d'Averza, chella lagrema de Somma e chillo Grieco. Me sento l'uocchie mpeccecate, npaglioccate, scazzate pe lo suonno [1]).

Vol. Questo è Policinella; voglio stare ad udire ciò che si ciarla a sua posta.

Pol. O quanta stelle che stanno ncielo! E dov'è la Luna? Ah, ah, l'aggio ntesa: se ne sarà iuta a corcare co lo Sole e se gaudeno amorosamente. Oh, che me potesse pigliare una de chelle stelle pe me la mettere a sto cappiello! Quanta ponn'essere? Una, doie, tre, quatto, cinco, sei, sette, otto, nove.... Uh, uh! quanta neh, quanta neh! no le pozzo contare; se ne porria anchire no sacco.

Vol. O che ignorantaccio, conta le stelle! Policinella! ferma là!

Pol. (*gridando*). Ohimè, iatevenne, signure mariuole, ca n'aggio nè danare nè feraiuolo.

Vol. Taci, non gridare! Non mi conosci che io son Volpone? Hai ben bevuto, che un uomo ti sembra uno squadrone?

Pol. Aggio vippeto buono e ngorfuto meglio [2]). Bona sera, si sulo?

Vol. Solo son io; non mi vedi?, et hai il lume in mano?....

Pulcinella recita con molta furberia la sua parte presso Lucilla, parlandole della zia ammalata, che vuol rivederla,

[1]) « Gli occhi incollati e cisposi pel sonno ».

[2]) « Bevuto bene e diluviato meglio ».

e riesce così a trarla fuor di sua casa. Subito fatto il colpo: « La soreca è ncappata a lo mastrillo! [1])—dice Pulcinella.—Io, a dicere lo vero, me ne vorria tornare a la casa de la segnora Lucilla a magnarme lo riesto de cierte maccarune, che aggio lassato, e me ne vorria ire a vevere chillo grieco ». E torna alla cucina, e quando Lucilla, piangendo, dando in ismanie, lo chiama: *Infame!*: « De chesto io ve do ragione — Pulcinella risponde, — ca sempe songo 'n famme e 'n appetito, e mo me ne vao a far collatione ».

Ma Matamoros rapisce a sua volta Lucilla. Pulcinella gli corre dietro, gridando: « Ah, Spagnuolo, nemico delli maccarune! » [2]). Più oltre, lo incontra, e gli canta sul viso questa sua canzone:

La pecora, belanno, fa *be-be*;
Lo cavallo, anechianno, fa *hi-hi*;
Lo grillo, grisolanno, fa *gri-gri*;
E lo puorco, grugnanno, fa *gru-gru*;
Lo lucaro, veglianno, fa *cu-cu*;
Cantanno, il gallo fa *chi-chi-richi*;
Pigolanno, il pulcino fa *pi-pi*;
E, abbaianno, lo cane fa *bu-bu*.
La papera, stridenno, fa *pa-pa*;
La voccola fa spisso ancor *co-co*;
La gatta, maulanno, fa *mià-mià*;
Lo cuorvo, crositanno, fa *cro-cro*;
E l'aseno, arraglianno, fa *hi-ho*;
E tu, cantor di chiacchiere, di' mo,

[1]) *Mastrillo*, tagliuola.

[2]) È probabile che questa espressione fosse popolare contro gli Spagnuoli, e copertamente significasse: « nemici dei Napoletani ». Altrove (atto IV, sc. 18) Pulcinella dice allo stesso, alludendo alla miseria spagnola:

Va, lava le scotelle,
Ca si Spagnuolo mangiaravanelle!

Dimmello priesto e chiaro, per tua fe',
Qual' è lo vierzo che convene a te?
Dimme lo vero, e no me lo negare,
Ch'aseno si', e l'aseno sai fare! [1])

Dopo un insulto così sanguinoso, non può farsi di meno di un duello. E Matamoros manda per mezzo di Scaramuzza il suo cartello di sfida a Pulcinella. Questi è circondato da varie persone, che lo consigliano, lo confortano, lo vanno armando. Ma la paura gli prende, di tanto in tanto, il disopra. « O pover' hommo me, e a che songo arredutto? ». Ricevuta la sfida, procura di leggerla, egli che non sa leggere: « Ca-ca, co-co, bi-bi, bo, bu-bu .... Trista è mammata, e peo sì tu! ». Ma gliela leggono gli amici, i quali gli domandano che cosa si risolva di fare. « No saccio — egli risponde, — ca m'è scommuosso lo cuorpo. Vedite, per vita vostra, se lo potissevo accordare, e accomodare sta cosa, con dareme isso d'accordio cinquanta carcacoppole e triciento secozzune ». Ma poi si rianima e manda il suo cartello di risposta, pieno d'improperii, allo Spagnuolo. E vi aggiunge alcuni comenti orali, tra i quali è notevole questo: « Dille ancora ca è no truffapaga, e ca non è vero Spagnuolo, ma de chille marrane, descacciate de Spagna [2]); e tu (*rivolgen-*

[1]) Una filastrocca quasi simile a questa, che doveva essere usuale sui teatri, è riferita dal PERRUCCI, op. cit., p. 349. È evidente che l'attore della parte doveva avere una speciale virtuosità nel riprodurre le voci animalesche, qui accennate.

[2]) Questa riserva conferma interamente ciò che ho osservato e congetturato altrove della prudenza che usavano i comici nel rappresentare, innanzi a spagnuoli, il personaggio del Capitano spagnuolo. Vedi le mie *Ricerche ispano-italiane*, serie seconda, in *Atti dell'Accad. Pontaniana*, vol. XXVIII, a pp. 25-6. Aggiungerò qui un aneddoto, che dimenticai di richiamare: del Pulcinella Giuseppe (ma forse Bartolomeo) Cavallucci, che a Pesaro fu bastonato a morte da alcuni uffiziali spagnuoli per certi suoi frizzi contro la loro nazione: cfr. *Teatri di Napoli*, p. 696 *n.*

dosi al messo Scaramuzza), tu va, miettenne li puorce a li cetrule, cornuto, sbruffapappa! » [1]).

I due avversarii sono a fronte: Pulcinella, armato, ha un corteo di sguatteri, che lo confortano di *robe da mangiare.* Fanno ciascuno i loro vanti. Si spartisce il sole, si misurano le spade, i padrini li perquisiscono per vedere se abbiano addosso qualche carta o fattura; Matamoros dà l'epitaffio della sua tomba pel caso ch'egli soccomba nello scontro, Pulcinella l'imita. Ma, anche a questo punto, dopo essersi tant' oltre impegnato, un pensiero di onorevole accomodamento gli attraversa il cervello, e non tarda ad aprirsene con uno di quelli che gli stanno presso: « Vide tu, si lo puoi quietare sto Spagnuolo: ca me contentarraggio, d'accordio, che isso, co le mane soie proprie, me vaga frustanno a cavallo a n' aseno pe tutta la cetate de Capua, e che sautarraggio, abbuffarraggio, e farraggio capotommole pe tutte le chiazze [2]), ca me dia schiaffune, buffettune e cauce quante vo isso; puro che no me faccia commattere, ca m'è venuta la cacarella, frate mio!; e lassa fare a me, po! Ma comme venesse da te! ». Pure, si risolve a porsi in guardia; e noi sappiamo come il ragazzo Scaltrino, con la sua cordicella, gli procuri la vittoria.

Il finale degenera nella farsa; ma, nel resto, il Pulcinella di Silvio Fiorillo ci sta innanzi coerente e vivo; ed a noi pare uno dei più interessanti personaggi di questo nome, che ci presenti la letteratura teatrale [3]).

[1]) *Sbruffapappa* era in quel tempo anche soprannome di un popolare musico e poeta, di cui si leggono molte notizie nella *Tiorba a taccone* dello Sgruttendio.

[2]) « Salterò, mi gonfierò, farò capriole per tutte le piazze. »

[3]) Il Fiorillo scrisse parecchie altre opere drammatiche, le egloghe pastorali l'*Amor giusto,* e *la Ghirlanda,* la commedia *I tre capitani vanagloriosi,* e i drammi cavati da Ariosto, *La cortesia di Leone* e l'*Ariodante tradito:* vedine notizie e saggi in F. Bartoli, *Not. stor. dei*

Lo Scherillo dà notizia, nel suo saggio, della commedia di Giulio Cesare Monti, *Il servo finto*, pubblicata l'anno dopo a Viterbo, nel 1634, nella quale Pulcinella è un prestanome, toscaneggiante, pedante, amante disgraziato, e la parte di servo furbo è fatta da *Pasquarello*; di un sonetto del 1688, nel quale Pulcinella è definito come il tipo della minchioneria [1]; dell' intermezzo del *Malade imaginaire* del Molière, nel quale *Polichenelle* figura un avaro che, preso dai birri e messo nel bivio, anzi trivio, di ricevere dei pizzicotti, o delle bastonate, o di pagare una somma di danaro, assaggia i pizzicotti e poi le bastonate, e finisce col pagar la somma di danaro [2]. Ma tutti questi sono miseri o spurii rimasugli della vita del personaggio sui teatri.

Gli attori che rappresentavano il *Pulcinella*, come si è detto, si moltiplicarono subito; e abbiamo visto dal Cecchini che, mentre era ancor vivo il Fiorillo, recitava a Napoli in quella parte un *Francesco*, ch' è forse il Francesco o *Ciccio* Baldo, ricordato dal Perrucci [3]. Chi sa, se lo stesso o un altro attore recitò nella commedia del Fiorillo, nella quale l' autore faceva di certo la parte del Matamoros? [4] Circa il 1630 compare il celebre Andrea Calcese, detto *Ciuccio*, che si recò anche fuori Napoli, e morì nella pestilenza

comici italiani, I, 223-6. Noi abbiamo potuto veder soltanto *La Ghirlanda* e *I tre capitani vanagloriosi*.

1) Un' oscura allusione di questo sonetto è rilevata dal NOVATI, in *Giorn. stor. d. lett. ital.* V, 278; ma neanche a me è riuscita di chiarirla a soddisfazione.

2) Il DIETERICH (p. 253), per un curioso errore, dice che il *Malade imaginaire* fu recitato per la prima volta nel Palazzo Reale di Napoli, e nell'intermezzo fu introdotto il Pulcinella.

3) Op. cit., pp. 332-3.

4) Nella lista degli attori della compagnia, recitante a Genova nel 1614, sono segnati i due Fiorillo, Silvio, recitante da *Matamoros*, e il figlio Giambattista da *Scaramuzza*; ma non v' è segnato un attore che facesse da *Pulcinella* (vedi RASI, *Comici italiani*, I, 359).

del 1656. In un documento del 1646, dell' Archivio dello Spedale degl' Incurabili, si legge: « Si è conceduta la licenza alla compagnia dei commedianti comici di recitare nella stanza (*teatro*) di S. Bartolommeo, et capo di detta compagnia sia Policenella... » [1]). Il Perrucci ricorda anche, nella stessa parte, un Mattia Barra: sulla fine del seicento (1685) andò a Parigi il Pulcinella Michelangelo Fracanzano. Per quel tempo scrive anche il Perrucci essersi fatto, il comico personaggio tanto comune che, nel carnevale, tutti si mascheravano da Pulcinelli [2]).

Di questa voga teatrale così ampiamente attestata, non restavano per altro, documenti diretti, finchè a me non capitò, or son due anni, di acquistare la grande raccolta di *scenarii* della fine del seicento, appartenuta già ad Annibale Sersale conte di Casamarciano, e messa insieme (almeno uno de' due volumi) dal comico Antonino Passante, detto Orazio il Calabrese [3]).

In tutti quei centottantatrè *scenarii* vi è sempre il Pulcinella, che nelle compagnie napoletane sostituiva l'Arlecchino. E, come l'Arlecchino, dava spesso il titolo alle commedie: abbiamo così gli scenarii di *Policinella inamorato*, *Policinella burlato, Policenella dama golosa*, *Policenella ladro spia sbirro giudice e boia*, *Policenella pazzo per forza*, *Rivalità tra Policenella e Coviello amanti della propria padrona*, *Policenella sposo e sposa*, *Quattro Pollicenelli simili, Disgrazie di Policenella.* E, negli altri, lo vediamo come servo o *da solo* (che sono i casi più frequenti), ma anche fornaio, oste, guardiano di monasteri, ortolano, villano, mercante, pittore, soldato *sbriscio*, ladro, bandito, uomo di facoltà, padre, fi-

1) Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 128-9.

2) Perrucci, op. cit., p. 294.

3) Questa raccolta si trova ora tra i mss. della Bibl. Nazionale di Napoli, alla quale fu da me donata. Cfr. la mia notizia: *Una nuova raccolta di scenarii*, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXIX, 211-14.

glio adottivo. Spesso egli ha per amante o per moglie Rosetta, e talvolta Pimpinella o Puparella; non mai Colombina. In questi scenarii Coviello fa talvolta la parte del *napoletano*, gentiluomo o borghese, e Giangurgolo, il servo, il padre, il carceriere, il bravo. — Ci restano poi alcuni *pezzi concertati* proprii del Pulcinella [1]).

Pei principii del secolo XVIII lo Scherillo passa in rivista gli scenarii, pubblicati dal Bartoli, e la commedia del Frisari del 1736. È da aggiungere il numerosissimo gruppo di commedie pulcinellesche, che si recitavano a Roma nei primi anni di quel secolo, di molte delle quali fu autore Carlo Sigismondo Capeci. Noi ne abbiamo studiato parecchie in altra occasione [2]). Pulcinella vi fa la parte dello sciocco, senza arguzie e senza tiri monelleschi. Anche del principio del settecento sono le commedie e parti pulcinellesche, raccolte dal benedettino p. d. Placido Adriani di Lucca, che recitava egli stesso, in rappresentazioni di frati ed altri dilettanti, da Pulcinella [3]).

Lo Scherillo, dopo aver discorso dei due *contrasti*, che sono probabilmente della prima metà del secolo XVIII (*Annuccia e Tolla*, e la *Canzone di Zeza*), studia particolarmente Pulcinella nel teatro del Cerlone. Forse, nei primi drammi di questo scrittore, recitò il celebre Domenico Antonio di Fiore [4]), e, dopo, Francesco Barese: verso il 1770 prese a far

[1]) Perrucci, op. cit., p. 295 sgg.: *Prima uscita di Policinella paragonando l'innamorato al trottoletto, detto in napoletano strumbolo; Alla serva*; *Rimprovero alla serva*. Altri in Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 683-688.

[2]) Sulle commedie del Capeci ed altre dello stesso periodo, Croce *Teatri*, pp. 688-96. Si aggiunga alle altre ivi menzionate: *Pulcinella dalle tre spose*, Roma, 1710 (ext. in Bibl. Casanatense, *Comm.*, vol. 458).

[3]) Ms. nella Bibl. Comunale di Perugia. Contiene scenarii, lazzi, prologhi, intermezzi ed altri capricci col Pulcinella. Vedi la mia notizia: *Un repertorio della commedia dell'arte*, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXXI, pp. 458-60.

[4]) Cfr. sul Di Fiore molte notizie nei *Teatri di Napoli*, pp. 386-90, 452, 457.

quella parte Vincenzo Cammarano, detto *Giancola*, il Pulcinella che riempie di sè gli ultimi decennii del secolo scorso [1]). Il Cerlone è passato pel perfezionatore artistico del Pulcinella; ma forse non merita intero l' elogio, sia perchè Pulcinella aveva già una lunga tradizione, sia perchè ai suoi tempi i riproduttori ed accrescitori della parte erano gli attori medesimi, mettendo egli semplicemente in iscritto le loro invenzioni (la specialità del Cerlone era il dramma serio e spettacoloso!); e, sia, infine, perchè, anche in lui, Pulcinella non supera lo stadio istrionico, e diventa solo di rado e fuggevolmente un personaggio concepito e svolto con qualche coerenza. Per altro, nel Cerlone si trovano scene assai belle (inventate e redatte da lui, o da lui soltanto trascritte); deliziose, in ispecie, quelle di Pulcinella con le servette Carmosina o Smeraldina, espressioni di un amore sensuale, leggiero, sboccato, spudorato, svergognato; cui fanno ottima eco le sue amanti, in tutto degne di lui, che lo amano e lo vogliono a quel modo [2]).

Del Pulcinella nelle parodie letterarie abbiamo dato altrove uno dei più vecchi esempii, riferendo la parodia del *Werther*, rappresentata a Napoli nel 1797 [3]). — Uno studio speciale meriterebbe il Pulcinella dei burattini. È singolare che, in queste recite, appaia di solito come uno scellerato, a simiglianza del *Polichinelle* francese, che sa bastonare ed ammazzare la gente per un nonnulla, e senza scrupoli e paure e smarrimenti. Ma il piccolo assassino, dal camiciotto bianco, dalla mezza mascheretta nera, dagli occhietti tondi e vispi, dalla vocina falsa, il Pulcinellino (*Pullecenelluzzo*) che raccoglie sul suo capo tanti comici ricordi, anche in quella

[1]) *Teatri di Napoli*, p. 476 sgg.

[2]) Vedi il capitolo dello Scherillo: *Le innamorate di Pulcinella*, in op. cit., pp. 70-84.

[3] *Teatri di Napoli*, p. 652.

IL TEATRINO DI POLICINELLA A NAPOLI
Stampa del principio di questo secolo.

parte fa ridere gli ascoltatori, che lo guardano con la tenerezza che si ha pei bimbi capricciosi.

Lo Scherillo si arresta con la sua trattazione alla fine del secolo decimottavo; ma il Pulcinella e la commedia popolare napoletana del nostro secolo è degna di molta osservazione. Su questo argomento si hanno ora belle pagine del Di Giacomo nella sua *Cronaca del San Carlino*, e un acuto studio del Lauria; l'argomento, tuttavia, non è da questi studii esaurito. Nell'ultimo periodo del San Carlino, con l'attore Antonio Petito, Pulcinella divenne tanti personaggi diversi; e, finanche, personaggio serio. « Buon marito, operaio onesto, generoso, talvolta pur coraggioso, spiritoso, non servo, non maligno, non egoista, arguto, non goffo in amore, fine osservatore, intelligente popolano: ecco — scrive il Di Giacomo — il Pulcinella in Antonio Petito. La dichiarazione dei diritti dell' uomo rianimava, tardi ma in tempo, fin la maschera acerrana: il palcoscenico del San Carlino aveva in Pulcinella un uomo accessibile alle passioni più varie e contrarie, un attore che, di volta in volta, sapeva pigliar così dirittamente la via del cuore da commovere fino alle lagrime gli spettatori » [1]). Il Lauria mette in mostra abilmente come, nelle recite del San Carlino, il *buffonesco* si mutasse di tanto in tanto nell'*umoristico*, e perfino nel *tenero* e nel *triste* [2]). Del resto, già nel *Contrasto di Annuccia e Tolla*, Pulcinella ci appare come un pover' uomo, tormentato a gara dalla madre e dalla moglie, ed ha persa l'allegria; e nella *Canzone di Zeza* è un onesto, sebben timido popolano, che, nell'uscir di casa, fa calde raccomandazioni alla moglie, perchè stia attenta alla figliuola, e ne guardi l'onore [3]). Il Goethe poi raccontava di recite napoletane col

[1]) *Cronaca del teatro S. Carlino*, 2.ª ediz., Trani, 1895, pp. 526-7.

[2]) *Pasquale Altavilla*, in *Rassegna nazionale* di Firenze del 1897. Questi ed altri scritti di simili argomenti del Lauria saranno ristampati tra breve col titolo di: *Vecchie memorie napoletane*, e con una mia prefazione.

[3]) Vedine le analisi in Scherillo, op. cit., pp. 25-30.

Pulcinella, nelle quali l'attore, mostrando di scordar d'un tratto il teatro e gli spettatori, discorreva con la moglie dei suoi guai domestici; ripigliandosi poi come se si scotesse da un sogno [1]). Ma questi son lampi fuggevoli, e lontani presentimenti delle trasformazioni che ebbe in ultimo col Petito.

Dopo la morte del Petito, il Pulcinella è stato sbandito dalle scene, riducendosi a viver vita stentata in compagnie comiche di terzo e quart'ordine, e nei teatrini di via Foria. Qualcuna delle compagnie napoletane col Pulcinella va a recitare anche in altre parti d'Italia, specie a Roma, dove, fin dal seicento, con Andrea Ciuccio, o forse con altri prima di lui, il Pulcinella ha avuto sempre buone accoglienze.

La fortuna del Pulcinella fuori d'Italia è nota solo in parte. Come si è già accennato, al personaggio francese di *Polichinelle* esso ha dato il semplice nome, e nemmeno un particolare del vestiario, non che del carattere [2]). In

[1]) *Gespräche mit Eckermann*, Leipzig, 1885, III, 294, cfr. Croce, *Teatri di Napoli*, p. 637.

[2]) Sul *Polichinelle* francese, Sand, op. cit., I, 139.—Ho veduto nella piccola Esposizione di arte teatrale fatta ora a Torino, e propriamente nella bella collezione del Rasi, l'incisione di un *Polichinelle*: « A Paris, chez Bonnart », con la doppia gobba, con una graticola e delle molle nelle mani, e, di sotto, i versi:

Si Polichinelle a grande mine,
Armè de Pincette et de Gril,
Son coeur sçait braver le peril,
Que l'on rencontre à la cuisine.

Un'altra propagine del Pulcinella napoletano fu il *Pierrot*; giacchè, essendosi mutato, in Francia, dal commediante Domenico, il carattere di Arlecchino di sciocco in arguto, « un gagiste de la comédie qui s'appelait Jareton, voyant que la comédie italienne avoit perdu le caractère d'un valet ignorant comme l'était l'Arlequin du temps de Trivelin, il s'imagina de le faire revivre; il composa l'habit de Pierrot qu'il tira de celui de Polichinelle et lui donna le mêmè caractère, ou

quanto alla Germania, dal libro del Dieterich si ricava che già nel 1649 comparvero a Norimberga dei *Pollizenelle* italiani; nel 1657, si trova un Pulcinella, Pietro Gismondi, a Francoforte; nel 1672 un altro a Berlino, nel 1673 a Dresda, e così via [1]. In Inghilterra sembra che Pulcinella pervenisse dai burattini francesi, al tempo di Giacomo II Stuart, e prese il nome di *Punch* [2]; in Ispagna passò dall'Italia, come *Pulchinelo* o *Don Christobal Pulchinelo*. Noi non possiamo approfondire tali ricerche, mancandoci ora i necessarii mezzi bibliografici.

5.

Celebrità del Pulcinella.
Il Pulcinella simbolo del proletario napoletano.

Ci fermeremo piuttosto sulle ragioni della celebrità del Pulcinella, e dell'essere stato esso considerato di frequente come rappresentazione o simbolo del popolo napoletano. La celebrità si spiega, in gran parte, con gli eccellenti attori che l'illustrarono, con la ricca e varia letteratura teatrale di cui divenne centro, con la grazia della maschera e del vestito, che sono fra i meglio inventati ed espressivi camuffamenti comici; e poi con la circostanza ch'esso sopravvisse a lungo alle altre antiche maschere, all'Arlecchino, al Brighella, al Pantalone, al Capitano, e fino a pochi anni sono, offriva, nel San Carlino, un esempio vivo della commedia

celui de l'Arlequin ignorant, qui avoit manqué à la comedie italienne »; di modo che il Pierrot « c'est l'habit du Polichinelle napolitain à peine deguisé »: vedi Riccoboni, op. cit., II, 320, e fig. 17.

1) Dieterich, op. cit., p. 271 e sgg.

2) Sul *Punch* inglese, vedi notizie in Flögel-Ebeling, *Geschichte des Grotesk-Komischen*, 5ª ediz., Leipzig, 1888, pp. 111, 113, 413.

dell' arte [1]). Ma vi contribuì anche l'essere stato messo in relazione con le osservazioni sui costumi e sul carattere del popolo napoletano.

Ciò accadde, a nostro parere, nel secolo XVIII, quando divennero di moda nella società elegante i viaggi in Italia, e si pubblicarono tanti libri di descrizione di questi viaggi, e, fra le cose più curiose d'Italia, furono messe in rilievo quelle di Napoli: il Vesuvio, — risvegliatosi dal suo lungo sonno con l'eruzione del 1632 —, la plebe, — resasi celebre in tutta Europa con Masaniello per la rivoluzione del 1647—, l'antica vita campana,—rivelatasi nella prima metà del secolo con le scoperte di Pompei e d'Ercolano. Fu allora che si scrisse moltissimo sui plebei napoletani, sui *lazzari*, che dettero luogo ad una serie di creazioni fantastiche [2]). Ed

[1]) Alla fine del secolo scorso il Galiani già indicava la prevalenza del Pulcinella sulle altre maschere: « Nel teatro certe volte fa le parti di un signore, altre volte di un servo, di un filosofo, o di altri, secondo i diversi capricci delle commedie; nelle quali, sempre ch' è bene rappresentata la sua parte con imitare i proprii modi, atteggiamenti, sali, buffonerie che diconsi *lazzi*, è assai graziosa e dà a ridere molto più di quel che fa l'Arlecchino o il Brighella veneziano o il *Dottore* bolognese »; e conchiude, che si vedono « per tutti i teatri d'Italia e d' Europa i moderni Pulcinelli ».

[2]) Sui lazzari si può vedere un mio articoletto nell'*Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* del Pitrè (vol. XIV, 1895). Il nome si diffuse in occasione della rivoluzione del 1647-8. Ma ve ne ha una traccia assai più antica, di cinquant' anni prima, nella commedia *gl' Intrighi d'amore* (a. I, sc. 7); dove la servetta Pasquina, rimproverando la padrona dell' amore che ha posto nel napoletano Gian-Loise, le dice: « Che Gian-Loise! Solamente il nome *lazzero* che tiene! ». Sembra certa la derivazione di esso dai *lazzari* o lebbrosi (che si curavano negli ospedali di San Lazaro), nome dato poi per estensione alla gente lurida e seminuda della plebe; ed è probabile che l' uso ne derivasse di Spagna e fosse accolto dapprima, presso di noi, nella lingua di conversazione spagnoleggiante. Nello scritto cit., indicai tutte le fantasticherie cui l' esistenza della speciale e strana parola dette luogo. In verità, *lazzari* designa semplicemente l'infima classe dei proletarii napoleta-

osservandosi a Napoli il Pulcinella non solo sui teatri, ma dappertutto, come insegna di bottega (o in scultura, o dipinto, talora uscente fuori da un mellone rosso aperto, talora anche le lettere del nome del proprietario formate di minutissimi Pulcinellini), — nei giocattoli, nei sillabarii dei bambini, cui aspergeva di soave licor gli orli del vaso del sapere;—nei presepi, dove era raffigurato non molto lungi dalla grotta del Redentore [1]); e notandosi nel tempo stesso alcuni contatti tra il Pulcinella della commedia e il popolano della vita, si finì col far del primo non sapremmo bene se il ritratto, o la caricatura, o l'ideale del secondo. Gli avvenimenti del 1799, e la parte che vi prese la plebe napoletana, sia resistendo gagliardamente all'esercito francese sia ferocemente e gaiamente infuriando nella reazione, servirono a rafforzare la curiosità e a confermare la celebrità.

Ed appunto in un libriccino pubblicato nel 1799 in Germania (Frankfurt und Leipzig, 1799), col titolo: *Neapel und die Lazaroni, Ein charakteristisches Gemäld für Liebhaber der Zeitgeschichte*, abbiamo trovato un' incisione che fa

ni; la quale si distingue (e si distingueva ancor più pel passato), da quella delle altre grandi città, per speciali abitudini di vita, dovute in parte all'ambiente fisico. Se gli spagnuoli e i signori napoletani spagnoleggianti non avessero messo in giro nel 1647-8 la parola destinata a tanta celebrità, non si sarebbero scritte dai viaggiatori forestieri centinaia e centinaia di pagine vuote, confusionarie, inutilissime, fondate tutte sull'illusione che i lazzari fossero alcunchè di distinto per organizzazione politica o professionale. *Lazzari* è come un duplicato di *plebaglia*, ecco tutto; ed era vano rompersi la testa a cercar nella nuova parola una nuova cosa! Soggiungo ora essermi sfuggita, allorchè scrissi l'articolo cit., la critica (del Torcia?) ch'è inclusa nel vol. VI del *Voyage* del La Lande, 3.ª ediz. (Genève, 1790), pp. 205-209, che, da banda le affermazioni sull'etimologia del nome (da *lacero*, che gli stranieri avrebbero pronunciato *lassero*), è, quanto di meglio sia stato scritto sull'argomento; e conferma validamente e di tutto punto l'opinione da me esposta.

[1]) Vedi Rehfues, *Gemählde von Neapel*, Zurich, 1808, I, 154-164.

Lazzaroni armati col Pulcinella
Stampa tedesca del 1799.
(Dal libro: *Neapel und die Lazaroni*)

al nostro proposito. Questa incisione riproduce *l'armamento dei Lazzaroni:* sfila una frotta di straccioni, dei quali uno reca alta una bandiera con un teschio e la scritta: *Eviva il Santo Januario il nostro Generalissimo*; altri porta sulle spalle la statua del Santo, che, quasi fosse un San Dionigi, tiene stretto fra le braccia il suo capo reciso; altri suonano varii istrumenti. « Ai lati — dice la spiegazione — balla un Pulcinella con un coltello insanguinato. Devozione, leggerezza, crudeltà! Ecco i tratti principali del carattere di questa classe di gente! ». Il Pulcinella ha un vestito a scacchi da ricordar quello di Arlecchino; un cappello conico sì, ma non pulcinellesco; una faccia grossa e floscia di bevitor di birra; i pretesi lazzari ricordano ugualmente figure di villani tedeschi di Hans Holbein e di Luca Cranach. Malgrado di queste imprecisioni ed ignoranze del disegnatore, l'incisione serve a dimostrarci come l'immagine di Pulcinella fosse stata strettamente collegata nella fantasia della gente con quella dei lazzari e della plebe napoletana.

Ma, lasciando i collegamenti di fantasia, quali sono poi davvero i contatti tra il popolo napoletano e la rappresentazione del Pulcinella? — Un primo contatto è dato dalla medesimezza della lingua e dei costumi, nei quali l'uno e l'altro si muovono. Tale contatto è puramente esteriore, e non riguarda i loro rispettivi caratteri. Non ci è noto che sul teatro Pulcinella abbia talvolta rappresentata, la caricatura del Napoletano, il che potrebbe pur essere accaduto; ma è certo che, di solito, non la rappresenta, e rappresenta invece caratteri universalmente *umani*. Ora, tra questi caratteri, ve ne sono alcuni, che pur non avendo nella nota fondamentale niente che debba dirsi proprio di determinate classi sociali o di determinati popoli, posson ben servire a designare approssimativamente il tipo umano che s'incontra frequente in una data *classe*, in un dato *popolo*. Così Pulcinella può spesso essere assunto — in una considerazione extrartistica — quasi

tipo del *proletario*, o meglio, di quella particolare sottoclasse del proletariato, che si chiama *proletariato cencioso* (*Lumpenproletariat*). E non solo del generico proletariato cencioso, ma di quello particolare dei paesi in cui il popolo ha ingegno svegliato , gaia natura , piccoli bisogni facilmente contentabili [1]). Ecco come nella letteratura pulcinellesca si può trovare un qualche legame con la figura dell' infimo proletario napoletano o del *lazzaro*. Ma — giova ripeterlo — questo legame è posto da noi, non è contenuto nella rappresentazione artistica; al modo stesso che noi potremmo dire esser don Rodrigo il tipo del signorotto italiano del seicento, e don Abbondio del clero secolare, e fra Cristoforo degli ordini monastici; e così via. Ciò sarà o non sarà vero; ma non ha che fare intrinsecamente con l' arte, perchè, in arte, don Rodrigo, don Abbondio, fra Cristoforo, sono sè stessi, e non altri [2]).

1) L' infimo proletario dell' Oriente, per es., ha altri colori. Ricordate i bellissimi versi del De Musset?:

> Lecteur, si tu t'en vas jamais en Terre sainte
> Regarde sous tes pieds; tu verras des heureux....
> Ce sont des mendiants, qu'on prendrait pour des dieux.
>
> Ils parlent rarement,—ils sont assis par terre,
> Nus, ou déguenillés, le front sur une pierre,
> N'ayant ni sou ni poche et ne pensant à rien.
> Ne les réveille pas: ils t'appelleraient chien;
> Ne les écrase pas: ils te laisseraient faire;
> Ne les méprise pas: car ils te valent bien.

2) Pulcinella diventa rappresentante del popolo napoletano negl' infelici fatti d'arme del 1821, nel canto: *Pulcinella malcontento Disertò dal reggimento*, etc., in Croce, *Canti politici del popolo napoletano*, p. LXVII sgg. — Non solo col proletariato napoletano dei *lazzari*, ma si sono ritrovati punti di contatto tra Pulcinella e il *borghese* napoletano: « Pulcinella — scrive il Sand, o. c., I, 134, 139 — c'est le type du bourgeois napolitain dans sa grossièreté naturelle, empreint toujours de cet esprit mordant dont l'abbé Galiani est un type épuré ». « Il y a trente ans, nous disait un homme d'esprit, il n'y avait pas à Naples

Una opportuna illustrazione a queste nostre spiegazioni può trovarsi in quel che Wolfango Goethe ha lasciato scritto intorno al Pulcinella. Osservatore accurato ed equilibrato della plebe di Napoli, il Goethe indicò i tratti di temperamento e di vita meridionali, che la distinguono dalle altre plebi. Vide anche a Napoli il Pulcinella, e fu colpito delle somiglianze che presentava con l' immagine ch' egli s' era fatta della plebe napoletana. « Il Pulcinella — scrisse nel

un seul homme qui n' eut quelque chose de Pulcinella. Cela se perd un peu aujourd' hui, mais il en reste encore suffisamment ». Il Mercey (*Le Théâtre en Italie*, in *Revue des deux mondes*, 1 giugno 1840, p. 836), facendo un ritratto assai fantastico del Pulcinella, nota che i napoletani sono, quanto ad energia, inferiori a Pulcinella ! « Son esprit est vif comme le leur, son imagination mobile, il aime la bonne chère, et sait jeuner s' il le faut : il ne distingue pas fort nettement le bien d' autrui du sien. Pulcinella n'est pas néanmoins une personnification comme Meo Patacca et Cassandrino. Le peuple napolitain n' a ni son courage ni sa méchanceté : il est insolent et se laisse bâtonner, ce que Pulcinella ne souffre jamais. Le napolitain parle toujours de crucifier son ennemi, et cependant il a bon coeur : Pulcinella, lui, vous couperait un homme en morceaux sans sourciller: l'un est plus énergique, l'autre est meilleur.... » (!!). Si veda anche ciò che scrive il Taine, *Voyage en Italie*, Paris, 1880, I, 102-3. Del resto, anche l'aristocrazia napoletana è stata paragonata a Pulcinella, per la sua predilezione per le maniere dei lazzari. In una lettera del Conte di Monasterolo, ambasciatore sardo a Napoli, in data 17 agosto 1751 al ministro cav. D'Ossorio, narrandosi di un festino da lui dato alla nobiltà napoletana, si dice : « Avrei ben desiderato la presenza di V. E. in tal riscontro, e certamente non so se le risa avrebbero superato gli atti di ammirazione ch' Ella avrebbe fatti a vedere in cotesti Principi e Duchi perfettamente imitati il lazzarume della Nazione, nel svaligiamento del Dessert, il quale fu trattato come i carri delle Cocagne !.... ». E — potenza dei raffronti ! — noi ricordiamo un epigramma, che corse per Napoli, del Duca di Maddaloni, su un noto gentiluomo napoletano, nel quale si dice che il volto di costui è *il più napoletano* immaginabile, mostrando :

> Di San Gennaro il color safferano,
> E l'adunco nason di Pulcinella !

suo *Viaggio d' Italia* — è la maschera nazionale, come l'Arlecchino di Bergamo e lo Hanswurst del Tirolo: è un tipo di servo placido, calmo, fino ad un certo punto indifferente, pigro, umoristico. E tali s' incontrano qui dappertutto bettolieri e domestici. Oggi mi sono assai spassato col nostro servitore: l' ho mandato a prender carta e penna: nient' altro che questo. Ma tra equivoci, indugi, buon umore e furberia, ne è nata la più graziosa scenetta comica, che si potrebbe metter con fortuna su qualunque teatro » [1]). Nel lavorare alla seconda parte del *Faust*, gli tornarono alla mente le osservazioni da lui fatte sul proletario meridionale e sul Pulcinella. E si servì di tal nome per fare il ritratto di quelle categorie di uomini, che passano sulle difficoltà della vita come scivolando, non pigliando niente sul serio, divertendosi di tutto. Pulcinella, dopo essere stato considerato dal Goethe come tipo sociale e nazionale, si risolse di nuovo, nella sua fantasia, in un personaggio puramente umano, in cui le determinazioni storiche son cosa secondaria.

Quei versi del Goethe parevano al De Sanctis la migliore descrizione di Pulcinella; e noi non dobbiamo ripeter le ragioni per le quali ciò non ci può sembrare esatto. Ma ritraggono, certo, mirabilmente, in pochi tocchi, una figura viva e vera, pensata ed immaginata dal poeta tedesco. — Nella festa in maschera, data nel palazzo dell' Imperatore, i Pulcinelli si avanzano tra il goffo e il matto, *täppisch*, *fast läppisch*, e, pigliando la parola subito dopo i *taglialegne*, comparsi prima e rappresentazione del lavoro utile e faticoso, e a questi rivolgendosi, dicono così, beffardamente:

Voi siete i matti,
Voi, curvi fatti
Sin da la culla;
Ma noi che nulla

[1]) *Italienische Reise*, ed. Düntzer, p. 203.

Portiam, noialtri
Siamo gli scaltri!
Perchè i berretti
Nostri, i giubbetti,
I nostri arnesi
Son lievi pesi;
Comodamente,
Senza far niente,
Le piante snelle
Sempre in pianelle,
Corriamo a schiere
Mercati e fiere;
L'un l'altro guata
Con spalancata
Bocca, e diam fuori
Strilli sonori;
E così, sparsi
Tra l'accalcarsi
Di genti a mille,
Al par d'anguille
Insiem guizziamo,
Saltiam, scrosciamo.
Se lode poi
Ci vien da voi,
O biasmo alcuno,
È a noi tutt'uno! [1])

[1]) Questa fedele e bella traduzione metrica dei versi del Goethe (*Faust*, II, a. I, scena della festa), è stata cortesemente fatta a nostra richiesta dall'amico prof. FRANCESCO CIMMINO. La traduzione del MAFFEI non è nè metrica nè bella, e neanche fedele, contenendo veri errori d'interpretazione.

6.

Passato e futuro di Pulcinella.

Molti, domandandosi se Pulcinella sia davvero definitivamente morto, o, se non è morto, quali saranno i suoi futuri destini, sembrano identificar tale questione con l'altra dell' uso delle maschere sul teatro. Ma si tratta di due questioni distinte: la maschera, come abbiamo già accennato in principio, è intrinsecamente un mezzo estetico, al quale, sotto una forma o sotto una altra, in dose maggiore o in dose minore, si ricorrerà sempre. Determinar quando e come bisogni farne uso, è compito dell'artista, cui spetta la lode della buona riuscita o il biasimo della cattiva.

Pulcinella, invece, ossia quella data e particolar maschera, è decaduto. Quali le cause della decadenza? Esso non rispondeva più ai gusti delle classi colte, che l'avevano già accolto, festeggiato e carezzato a lungo. Se la maschera ripeteva vecchi motivi, infastidiva. Se tentava del nuovo, gli è vero (come si è anche notato), che in qualche caso ne uscivano di belli effetti di contrasto; ma, in complesso, non sembrava più necessaria ed opportuna. Si sentiva il bisogno di figure comiche diverse, o almeno rinnovate: donde la guerra al Pulcinella. Vedete le arie da piccolo Goldoni, che prende lo Scarpetta nel raccontare come egli sbandissé il Pulcinella dalle sue commedie! [1])

Si aggiunga a ciò che, per quella parte in cui il Pulcinella ritraeva o sembrava ritrarre caratteri e costumi popolari, si è fatto vivo nelle classi colte un sentimento misto di pudore, di rimorso, e un po' d'ipocrisia. Ridere, dimen-

[1]) Nel libro citato: *Don Felice*, Memorie di Eduardo Scarpetta, Napoli, 1883.

ticando che oggetto del riso sono degli esseri umani, — poveri, ignoranti, corrotti, ma esseri umani, — sembra cosa poco degna della civiltà moderna, *bassa voglia.* La storia ci dice le beffe cui nel medio evo erano esposti i plebei: ancora nel secolo XVII vi erano dei vassalli che dovevano presentarsi ogni Natale innanzi al re d' Inghilterra, a fare *unum saltum, unum sufflatum et unum bumbulum*! Ed ancora durante quel secolo, e in parte del seguente, i signori napoletani, come quelli di altre parti d' Italia, avevano in lor casa, nani, gobbi, e persone altrimenti mostruose, che servivano da buffoni. Tutto ciò era ingenuità, e per noi è barbarie [1]). E sulla vita della plebe napoletana, in luogo della faceta commedia di una volta, è sorta un' intera letteratura di liriche, novelle, romanzi e drammi, che la ritrae con sentimento largamente umano, appena celato della voluta freddezza realistica dell'osservatore obiettivo [2]).

Perciò, Pulcinella scende la sua china. Chi sa che, a poco a poco, scacciato perfino dai teatri di second' ordine, non si ridurrà nei baracconi delle fiere e nei divertimenti carnevaleschi dei villaggi? E chi sa se, fra alcuni secoli, per-

[1]) È noto che il comico consiste nella percezione di una stortura che ci desta il lieto sentimento della nostra superiorità: donde il riso (vedi, tra gli altri, F. Masci, *Psicologia del comico,* in *Atti Acc. Reale Scienze mor. e polit. di Napoli*, 1888, e il recente volume del dottor Ueberhorst, *Das Komische,* I, *Das Wirklich-Komische,* Leipzig, Wigand, 1896). È naturale che, dove prevalga un altro interesse, come il timore o la compassione, il lato comico si attenui e svanisca. E questa è, in generale, la situazione presente degli spiriti colti verso il proletariato.

[2]) Un precorrimento (ideale, non storico) di questa letteratura si può vedere nelle commedie dialettali napoletane, non istrioniche, recitate per lo più da dilettanti, che si scrissero a Napoli nel secolo XVIII, ed anche nei libretti di opera buffa, del primo periodo. Nel mio libro sui *Teatri*, passim, son parecchie notizie su tale argomento, che meriterebbe uno studio speciale. Cfr. anche *Napoli nobiliss.*, VII, 163-167.

dutasi ogni altra memoria viva della letteratura pulcinellesca od essendo questa nota solo agli eruditi di cose letterarie, un attore non lo ritroverà nel suo basso loco, e non lo riporterà sul teatro, facendogli riprender la strada già percorsa? Se non che, supposto pure che la nuova fase somigliasse all'antica, questo apparente ritorno, l'abbiamo già detto, sarebbe in realtà una *storia affatto nuova*, prodotto di nuove condizioni, sopravvivendo dell'antica solo qualche inorganico rimasuglio.

Ma lasciamo queste fantasie, che non sono neanche liete; giacchè, per esser possibile una ripetizione della storia di Pulcinella, si dovrebbe probabilmente attraversare un periodo di abbassamento di civiltà, e ritornare a condizioni di fatto e a sentimenti, ormai superati.

Ora come ora, Pulcinella non può più servire in arte se non a creazioni riflesse. Così noi, che, come popoli, non produciamo più le grandi fantasie mitologiche, e come individui non siamo più bambini, godiamo nel vederci ripresentati dall'arte i miti e le leggende del passato e le fiabe dei bambini. Questi argomenti di poesia sono specialmente cari ai popoli germanici, e anche in Italia sono stati coltivati nel periodo romantico, per imitazione non molto felice nè sentita del romanticismo germanico. In generale, qui si urtano contro il realismo e l'equilibrio dello spirito italiano. Pure è da ricordare che l'Italia ebbe, anche in questo campo, dei precursori, e furono italiani due dei più antichi e forti artisti di queste creazioni riflesse: il napoletano Giambattista Basile ai principii del secolo XVII, e il veneziano Carlo Gozzi nel secolo XVIII.

I tre secoli di drammi pulcinelleschi lasciano ben poco di notevole nelle opere letterarie. La massima parte dei drammi col Pulcinella, a stampa e manoscritti, sono o assurde buffonerie o pallide tracce, che dovevano essere ravvivate dall'attore improvvisatore. Qua e là, qualche figurina

ben disegnata; più spesso, scene felici. Poteva ben sorgere nel passato uno scrittore popolare che fosse (tanto per esprimerci !) per la letteratura pulcinellesca come l' Omero pei canti degli aedi, o il redattore del *Niebelungenlied* pei canti germanici, e scrivesse un dramma o un romanzo popolare (un *Gargantua e Pantagruel* napoletano), di cui Pulcinella fosse il centro, e nel quale la sua figura restasse legata ai posteri! Ma quell' artista non sorse; ed, ora, è troppo tardi.

Un surrogato erudito dell'opera mancata potrebbe esser un libro, in cui, dai documenti letterarii e dalla tradizione, si ricomponessero le principali creazioni artistiche cui Pulcinella ha dato luogo. L'impresa è tale da allettare un erudito, che abbia tatto delicato di artista. E queste nostre ricerche potrebbero servirgli da indicazioni e prolegomeni.

II.

IL PERSONAGGIO DEL NAPOLETANO IN COMMEDIA

1.

I Toscani e la satira contro i Napoletani

Abbiamo visto che, se nelle rappresentazioni del Pulcinella si possono rilevare alcuni tratti da valere quale satira o ritratto dei Napoletani, e più facilmente della plebe napoletana, Pulcinella, tuttavia, così nelle intenzioni degli artisti che lo produssero come nel suo intimo ed inconscio significato, non suol esser punto ritratto, caricatura o satira dei napoletani e della plebe napoletana.

Ma una satira del popolo napoletano fu fatta sul teatro, e dette luogo ad uno speciale personaggio, detto il *Napoletano*, ch'ebbe lunga e varia fortuna sulle scene.

Sarebbe une balla indagine quella dei giudizii proverbiali , elogiativi o satirici, dati sui napoletani. Si potrebbe cominciare dall' antichità classica, che ci porgerebbe l' *otiosa Neapolis ,* ed altri aggettivi e giudizii sulle popolazioni meridionali ; anche se si debba resistere agli allettamenti dei riscontri di costumi napoletani, ritrovati nel *Satyricon* di Petronio, la cui scena è stata più volte assegnata

e ritolta a Napoli. Nell' alto medioevo vi saranno stati, di certo, motti e filastrocche satiriche contro i napoletani, da parte dei beneventani, salernitani e capuani, o dei sorrentini ed amalfitani; ed i napoletani avranno ricambiato i primi con le ingiurie contro « la turpissima gente dei Bardi », o Longobardi, di cui risuonano gli echi nelle cronache e documenti di quei tempi, e i secondi in altri modi. Un'ombra di satira dei sorrentini contro i napoletani è nel Libello dei miracoli di S. Antonino; in cui si racconta, che in uno scontro navale dei sorrentini e napoletani da una parte, coi saraceni dall' altra, i sorrentini invocarono S. Antonino e i napoletani S. Gennaro, e dei napoletani furono morti sette, prima che i saraceni fosser vinti, e dei sorrentini nessuno; perchè, come si seppe poi da un'apparizione miracolosa, S. Antonino, appena chiamato dai suoi, corse in fretta e furia sul teatro della battaglia; mentre S. Gennaro, che diceva messa in paradiso, si mosse con tutti i suoi comodi, e l'aiuto giunse ai suoi in ritardo e fu meno completo! [1]. Il Rajna vorrebbe vedere, nella derivazione del nome fatale di *Napoleone*, una forma medievale di *napoletano*, con colorito dispregiativo e satirico [2]. L' importanza della piccola città bizantina era, per altro, assai scarsa, e non potè dar luogo ad una satira diffusa e notevole.

Colla formazione dello stato normanno entrarono in iscena i *pugliesi* o gli *uomini del Regno*, coi quali nomi s' intendevano le popolazioni dell'Italia meridionale, come con quello di *lombardi* le popolazioni dell' Italia settentrionale. Ma, se sui lombardi, che avevano tanta parte nella vita d' Europa, si formò una ricca letteratura di giudizii e di proverbii [3],

[1]) *Ex miraculis S. Antonini abbatis surrentini*, in *SS. rerum Langob. et Ital.*, ed. Waitz, pp. 584-5.

[2]) P. Rajna, *L'etimologia e la storia arcaica del nome « Napoleone »*, in *Arch. stor. ital.*, 1891, T. VII, pp. 89-116.

[3]) Sulla quale è da leggere il dotto ed importante articolo del No-

non può dirsi lo stesso dei *pugliesi*, che vissero più appartati, ed ebbero influenza piuttosto come Stato che per commerci ed attività di coltura. Onde la satira dei *lombardi* è europea; le tracce di quella dei *pugliesi* sono italiane. Ricorderemo quel detto di Fra Salimbene, comentando egli alcune parole che mette in bocca a Roberto Guiscardo sui siculi e gli appuli: « Nota quod Robertus appellavit *pedes ligneos*, patitos, idest zoppellos, quibus utebantur illi siculi et appuli: erant enim homines cacarelli et merdazoli, parvique valoris. In gutture dixit eos loqui, quia quando volunt dicere: *quid vis?* dicunt: *Ke bolì?* Reputavit igitur eos homines viles et inermes et sine virtute et sine peritia artis pugnae ». E in questi giudizii rientrano anche quei versi, elogiativi e satirici, sulle città della Puglia, che si attribuiscono a Federico II e sui quali sarebbe da compiere uno studio speciale.

Ma la satira più larga, e che poi prevalse, contro i napoletani, prese origine e nutrimento, a nostro credere, dai toscani, e specialmente dai fiorentini. Coi sovrani angioini il Regno fu aperto e quasi abbandonato ai mercanti fiorentini, collegati politicamente coi reali di Napoli, banchieri di questi, e concessionarii di numerosi privilegi commerciali [1]). Venditori e compratori, come sono stretti da reciproci interessi, così sono acuiti gli uni contro gli altri dal bisogno di esplorarsi e conoscersi a vicenda, per sfruttarsi a vicenda. Diverso, inoltre, il temperamento delle due popolazioni; diverse le condizioni sociali quanto quelle di una città repubblicana, che doveva percorrere tutti i gradi della democrazia, e di un regno tenacemente feudale, in cui lo stesso patriziato cittadino (con processo inverso di quello di Fi-

VATI, *Il Lombardo e la lumaca*, in *Giorn. stor. d. letter. ital.*, XXII, fasc. III.

[1]) Vedi G. DE BLASIIS, *La dimora di Giovanni Boccaccio a Napoli*, in *Arch. stor. napol.*, XVII, a. 1892.

renze) veniva aggiungendo ai suoi vanti nobiliari i vanti feudali. I fiorentini dovevano notare l'esuberanza di gesti e di parole, la tendenza al magnifico ed allo sfoggiato, la gonfiatura e il poco buon gusto dei napoletani: questi, a lor volta, l'avarizia e la scaltrezza dei fiorentini. « *Chi ha da far con Tosco, non vuol esser losco* », diceva il proverbio. Questa antitesi di fatti e di giudizii è stata studiata nelle opere del Boccaccio [1]; il quale cercò anche di contraffare il dialetto napoletano nella sua nota lettera. Forse dello stesso tempo è il detto che: « Napoli è un paradiso abitato da diavoli » [2]. È nota la *satira* di Cino da Pistoia, che insegnò nel 1330-1 nello Studio di Napoli, chiamatovi da re Roberto, e ne partì l'anno dopo [3], imprecando contro la *terra servile*. — Napoletani e fiorentini sono poi posti a fronte da Luigi Pulci, che venne a Napoli nel 1471, in un sonetto diretto al magnifico Lorenzo, sulle sue impressioni napoletane:

> Chi levassi la *foglia*, il *maglio* e 'l *loco*
> A questi minchiattar Napoletani,
> O traessi del seggio i Capovani,
> Parrebbon salamandre fuor del fuoco.

1) Sui toscani e napoletani nel *Decameron* si veggano gli articoli del GEBHART, nella *Revue d. deux mondes*, novembre e dicembre 1895, e febbraio 1896.

2) Son dolente di non essermi potuti procurare l'opuscolo di IOH. ANDR. BÜHELIUS, *Proverbium Italorum: Regnum Neapolitanum Paradisus est, sed a Diabolis habitatum* (Altdorfii, 1707, in 4°), ch'è citato nel PITRÈ, *Bibliografia*, al n. 2509, ma per conoscenza indiretta. Cfr. a questo proposito la « Novella narrata dal Piovano Arlotto sull'influenza che ha il clima di Napoli nell'umano organismo ». L'aria di Napoli opera bene in tutte le cose, e male negli uomini, che nascono « di poco ingegno, maligni, cattivi, e pieni di tradimento »; se no, Napoli sarebbe un paradiso. *Facezie del Piovano Arlotto*, ed. Baccini, Firenze, 1884, pp. 295-7.

3) DE BLASIIS, *Cino di Pistoia nell'università di Napoli*, in *Arch. stor. nap.*, XI (1886), pp. 139-150.

« *Imbiza, Ianni, lo ngegno allo ioco !* » ;
Ch'ho già sentito meglio abbaiar cani!
E tutti i gran mercianti son marrani,
E tal signor che non sare' buon cuoco.
« *Che buogli dicer di Napoli ientile ?* »
— La gentilezza sta nei canterelli —
Rispondo presto — e parmi un bel porcile!
« *Ah, questi Fiorentin, gran ioctoncelli,*
Ch' hanno tutti lo tratto sì sottile ! ».
Così si pascon questi minchiattelli!
Se tu cerchi baccelli,
Rispondon tutti, come gente pazza:
« *Gongoli vuoi accattar ? Loco, alla chiazza !* » [1]).

Il Pulci mette in derisione il goffo parlar dei napoletani, i vanti dei loro seggi di Nido e Capuana, della loro città, *Napoli ientile*, del cibo prediletto dei napoletani, ch' è la *foglia*, ossia gli ortaggi [2]). Nè manca di far menzione della *controsatira* dei napoletani ai fiorentini; *gran ioctoncelli* que-

1) *Sonetti* di Matteo Franco e di Luigi Pulci, etc., nuovamente dati alla luce con la sua vera lezione da un manoscritto originale di Carlo Dati dal marchese Filippo de Rossi, anno MDCCLIX, p. 93. Ho rifatto l'interpunzione, ricorretto la disposizione tipografica, e mutato il *Que buogli* del v. 9 in *Che buogli.*

2) Nel v. 1 così mi sembra da spiegar la *foglia*. Il *loco* è l' avverbio di luogo *costà*, che ricorre di continuo in bocca ai napoletani: cfr. v. 17; il *maglio* è forse il giuoco del *maglio*?; cfr. v. 5.—V. 3. *Del seggio i Capovani*, dal loro seggio quei del seggio di Capuana. — V. 5. Il Pulci riferisce alcune espressioni del dialetto napoletano. Questa significa: « Metti (ficca, fissa), Giovanni, tutta la tua attenzione al giuoco ». — V. 7. Allude forse ai molti spagnuoli, ch'erano già in quel tempo a Napoli, insultati col nome di *marrani*. — V. 9: « Che vuoi dire? ». — Vv. 10-11. Allude forse all'uso di vuotare i vasi immondi sulla spiaggia del mare: cfr. il mio articolo, *La Villa di Chiaia*, in *Napoli nobilissima*, I, 1892, fasc. 1-2. – V. 17. « Vuoi comprar baccelli? — Costà, al mercato ». *Gongoli, ngongole, fave ngongole*, secondo il Vocabolario degli Accademici Filopatridi, sono « fave ancora dentro dei gusci ».

sti, *c'hanno tutti lo tratto sì sottile*, come si conviene a mercatanti! [1]).

Ma, ai principii del secolo XVI, col rimescolio delle guerre di tutta Italia, con la parte che vi presero i napoletani al seguito di Spagna, l'osservazione del carattere e dei costumi napoletani divenne più frequente ed attenta, e prese posto nella letteratura, che acquistava in quel tempo la maggiore larghezza e varietà.

Il contenuto dell'osservazione e della satira era in gran parte il medesimo di quelle che sursero contemporaneamente sul conto degli spagnuoli [2]): effetto della somiglianza di

[1]) Napoletani e fiorentini ricorrono spesso insieme in aneddoti e facezie popolari (come nell'aneddoto del magro pranzo offerto dal fiorentino al napoletano, il primo dei quali, in fine, offre all'altro un pezzetto di dolce, dicendo: « *Ed ora, suggella!* »; e il napoletano risponde: « *C'aggio da siggillà, si nun aggio scritto?* »; e simili). Negli aneddoti, e nella letteratura dialettale, abbondano i confronti tra i due parlari, preponendosi sempre quello napoletano come più forte ed espressivo, ed elogiandosi il rapido gesto indicatore del napoletano, che può riassumere lunghi discorsi. Per alcuni proverbii, vedi il PITRÈ, *Prov.*, III, 154-5: « *Napulitani mancia-maccaruni* ». Sarebbero da rintracciare ed esaminare le copiose serie proverbiali di nazioni, di cui molte furono studiate dal Reinsberg Düringsfeld, dal Wright, e presso di noi, dal Novati, dal Cian, dal Rossi, dal Corazzini. Una, lunghissima, tradotta in latino, si legge in fine dei *Monumentorum Italiae ..... libri quatuor*, di L. SCHRADER (Helmaestadii, 1592, ff. 408-410), col titolo: *Exemplum cuiusdam membranae de moribus Italorum, nescio tamen an de hoc an de prisco saeculo auctor loquatur*, ed è divisa per categorie: *vestiti, favella, costumi, ospitalità, amor delle lettere, mercatura, guerra, donne, il modo di amarle*, ecc. ecc. I napoletani sono detti splendidi, sontuosi nel vestire, frappatori, benigni nelle vendette, cordiali verso gli ospiti, animosi nel commercio; si dice anche che amano i cavoli, i cavalli, la lingua toscana, e le donne impertinenti! Dopo il latino, seguono alcuni versi italiani sulle più noteveli città d'Italia, che finiscono: « Le belle donne da Fano se dice, Ma Siena poi tra l'altre è più felice », che sono noti per altre stampe; ed una serie di proverbii in dialetto napoletano, per la quale vedi più oltre.

[2]) Vedi le mie *Ricerche ispano-italiane*, serie seconda, in *Atti della Accad. Pontan.*, vol. XXVIII, 1898.

alcune qualità di temperamento nazionale nei due popoli, e delle loro condizioni sociali, rafforzata dalle scambievoli influenze, allora vivissime. La satira si assommava nella millanteria a vuoto (delle ricchezze, del valore, della nobiltà), e nell' amor delle pompe e delle cerimonie. Lineamenti proprii dei napoletani non mancavano: il vanto della nobiltà era specialmente quello dell' appartenere ai *seggi* di Napoli, condizione che sembrava avere del divino; si aggiungeva il vanto dell' ingegno e della dottrina, cui gli spagnuoli non solevano pretendere; ed ancora, la loquacità meridionale; per non dire poi il colorito particolare che si dava talora alla satira con la riproduzione del dialetto.

L' Aretino, nei suoi *Ragionamenti*, fa dire dalla Nanna alla Pippa: « I napoletani son fatti per cacciar via il sonno, o per torne una scorpacciata un dì del mese, quando tu hai il tuo tempo nel cervello, o sendo sola, ovvero accompagnata d'alcuno che non importa. Ti so dire che le frapperie [1]) vanno al cielo. Favella di cavalli? essi gli hanno de primi di Spagna. Di vestimenti? due o tre guardarobba. Danari, in chiocca; e tutte le belle del Regno gli moiono dreto. E, cadendoti o il fazzoletto o il guanto, lo ricolgono con le più galanti parabole, che s' udisser mai ne lo seggio Capuano » [2]). Anche il Mauro, in un suo capitolo, allude a

> quel baciar di mani,
> E sospirar sì forte alla spagnola,
> Ch' ora è si proprio dei Napoletani [3]).

[1]) *Frapperie*, *frappare* e *frappatore* si diceva nel secolo XVI per significare ciò che napoletanescamente (e dopo Montgolfier!) si dice « *palloni* », e « *dir palloni* », e « *pallonista* »: espressioni che non trovano adeguata traduzione in italiano puro. Il *frappare* si attribuiva per eccellenza ai napoletani.

[2]) *Ragionamenti*, ed. 1584, P. II, p. 49.

[3]) *Capitolo del Letto*, in *Opere burlesche*, ed. 1771, I, 273.

Quanto ai titoli di nobiltà, si legge nella *Scolastica* dell' Ariosto (a. III, sc. VI):

Bartolo. Era piaciuta a un signor che dicevano
Esser Napolitano.
Frate. È verisimile
Che signor fusse, poich'era da Napoli.
Ho ben inteso, che ve n'è più copia
Ch'a Ferrara de' conti; e credo ch'abbiano,
Come questi contado, quei dominio!

Il Domenichi, nel suo noto libercolo, ha quest' aneddoto: « Ragionavano alcuni cavalieri napoletani (sì come il più delle volte avviene che l' uomo parla molto più volentieri de' fatti d' altri che dei suoi) della grandezza del Duca di Ferrara; fra i quali era anche il signor Cesare Rosso da Sulmona, vero gentiluomo; al quale, perchè egli aveva conchiuso che 'l detto signor Duca era un grandissimo, fortunatissimo e ottimo principe, disse un di coloro: *È lo vero, patrone mio; ma che ne voglio fare io, che non è di sieggio?* » [1]).

Questi ed altri difetti napoletani notava uno scrittore spagnuolo, di essi amico anzi entusiasta, Geronimo Urrea,

[1]) Domenichi, *Scelta de motti, burle, facetie*, Fiorenza, 1566, p. 237.— Il Caro, di un tale che esprimeva i suoi entusiasmi pel Molza, dice, in una sua lettera a questo, che ne era « *gridatore alla napolitana* » (Lett. in data 18 maggio 1538). Si veda anche pel carattere napoletano il Foglietta, *De laudibus urbis Neapolis*, in *Opuscula nonnulla*, Roma, 1574. Nelle istruzioni di Gaspare Varola all' ambasciatore spagnuolo in Italia sui caratteri delle varie popolazioni d' Italia: « Napolitanos, nobles, arrogantes, de honrado y cerimonioso trato; muestranse españoles » (Picatoste, *Los españoles en Italia*, I, 158). — Quasi ad illustrazione storica, si potrebbe citar l'aneddoto di don Placido di Sangro, mandato ambasciatore col Principe di Salerno a Carlo V, di cui l' Imperatore dovè dire, ch'era un buon cavaliere, ma che *hablaba mucho*! (vedi Castaldo, L. III, ed. Gravier, p. 107).

nel suo *Diálogo de la verdadera honra militar* (1566), nel quale parla così per bocca di Altamiranno [1]).

— O Napoli, io ti ho gran compassione, perciochè tu sei piena di nobile cavalleria, di leggiadrissimi giovani, gagliardi, et aggratiati, e di svegliati ingegni, i quali impiegano le virtù et gratie loro havute dalla natura, in mormorare ne' loro consigli l'uno dell'altro, in puntigli vani, in stimar troppo se stessi e poco gli altri, in riguardare se colui si levò prima la berretta, o se gli mostrò cattiva faccia, o se gli parlò con presuntione, et in questo passano il tempo; che se esercitassero le loro persone, et ingegno, come gli esercitano i cavalieri di questa terra, Napoli sarebbe il fiore del mondo, e quelli delle altre bande d'Italia non scriverebbono, nè si riderebbono della ociosità o puntigli napolitani.

Franco. Molto vi doveva piacere Napoli, e bene vi trovavi in esso, poi che tanta felicità li desiderate.

Altamiranno. Veramente io gli desidero ogni bene, perchè mi è parsa la migliore, o una delle due migliori città che io ho vedute. Qual città del mondo si troverà così piena di principi e grandi signori, di belle donne, di cavalieri et eccellenti huomini in tutte le scienze et arti? dove vederete voi tante gentilezze, e cose applicate all'uso humano? Quivi in tutto il tempo v'è primavera, mai non si ascondino le rose, nè mancano fiori nè frutti: nè nel suo porto mancano diversità di navilii, che vengono e vanno per tutte le regioni del mondo, che la rendono ricca, popolosa e magnifica; io son affettionatissimo a quella buona terra, dove le genti di essa per lo più sono di dolce tratto, e amici di suoi amici, tanto che per amore dell'amico, non si curano di perdere la robba, e spesse volte la vita: e a me è toccata parte della lor gentilezza e

[1]) Citiamo dalla traduzione dell'Ulloa, *Discorso del vero honore militare*, Venezia, 1569, f. 118. L'Urrea, n. 1513, soldato e poeta, è noto anche per le sue traduzioni spagnuole dell'*Orlando furioso* e dell'*Arcadia*.

vera amicitia: onde io le desidero accrescimento e felicità perpetua [1] . . . . .

Tali descrizioni e satire si riferiscono tutte alla nobiltà napoletana; ma, se alcuni particolari di essa son proprii del tipo sociale del nobile, molti altri hanno, invece, un significato *nazionale*, o *regionale*, che si voglia dire.

È, infatti, naturale che il carattere del popolo napoletano in genere si osservasse principalmente nella classe dominante, la quale, come si faceva valere nel Regno, così si metteva in mostra all'estero. Parecchi tratti del nobile furono perciò scambiati per tratti comuni a tutti i napoletani; come, in seguito, alcuni tratti di altre classi furono, per la stessa confusione, attribuiti al nobile, in quanto napoletano.

[1] È da notare qui che il Casa, nel *Galateo*, osservando che « ogni usanza non è buona in ogni paese », prendeva in qualche punto le difese dei napoletani, dicendo che: « forse quello che s'usa per li Napolitani, la città dei quali è abbondevole di uomini di gran legnaggio e di baroni d'alto affare, non si confarebbe per avventura nè ai Lucchesi nè ai Fiorentini; i quali per lo più sono mercanti o semplici gentiluomini, senz'aver fra loro nè principi nè marchesi nè barone alcuno, sicchè le maniere di Napoli signorili e pompose, trasportate a Firenze, come i panni dei grandi messi indosso al picciolo, sarebbono soprabbondanti e superflue; nè più nè meno come i modi dei Fiorentini alla nobiltà de' Napoletani, e forse alla loro natura, sarebbono miseri e ristretti » (ed. Sonzogno, pp. 34-5). Brutto segno questo simpatizzare coi modi fastosi della nobiltà napoletana; segno di decadenza, di neofeudalismo, di spagnolismo invadente. Si confronti, per contrasto, la fiera pagina del Machiavelli nei *Discorsi*, contro i gentiluomini, del Regno e di altre parti d'Italia, « che oziosamente vivono de' proventi delle loro possessioni abbondantemente, senza avere alcuna cura o di coltivare o di alcuna altra necessaria fatica a vivere »: « generazioni di uomini... al tutto nemici d'ogni civiltà ». — Un eloquente elogio della nobiltà napoletana e un confronto di essa col popolo di Firenze, sono nell'orazione messa in bocca a Bernardo, nel dial. *Del piacere onesto* di Torquato Tasso.

Ma il tipo comico, che sorse da queste osservazioni, si può dire in prima linea un tipo *nazionale*, realizzato poi, secondariamente, nella classe dei nobili, e, in terzo luogo, nella sottoclasse dei nobili della capitale, patrizii cittadini che avevano acquistato dominii e costumi feudali.

2.

Il personaggio del Napoletano nella commedia del secolo XVI.

Lo stesso Aretino, che descrive nel modo che s' è visto i napoletani nei suoi *Ragionamenti*, fa sbozzare dall'istrione nel prologo del *Marescalco* (1533) la figura di un *assassinato d'amore,* paragonandolo allo *Spagnuolo* e al *Napolitano*; nella *Talanta,* mette in iscena un *miles gloriosus* col nome di *Capitan Tinca da Napoli*; e finalmente, nella *Cortigiana* (1534) ci dà un primo personaggio di Napoletano in commedia nel *signor Parabolano* (si noti il nome), cerimonioso e vantatore.—Cerimonie in chiesa: « Io mi rido quando in chiesa per ogni avemaria che dice il paggio, che gli sta innanzi, manda giù un Paternostro de la corona, che tiene in mano; e nel pigliar l' acqua santa il prefato paggio si bascia il dito, et, intingendolo nell'acqua santa, lo porge, con una spagnuolissima riverenza, a la punta del suo dito, con il quale il traditore si segna in fronte ». Cerimonie con una mezzana, madonna Alvigia, che gli dà notizie della sua bella: « In ginocchioni voglio ascoltarvi! », esclama Parabolano. « È troppo, signore », risponde Alvigia. « Faccio il debito mio », replica egli. Al che, il suo servitore, il Rosso, gli suggerisce con impazienza: « Levatevi suso, chè son oggimai in fastidio a ognuno queste vostre napolitanerie ». Scena d'amore con Camilla: « Egli » — dice uno degli interlocutori — « le conta il suo amore con tanti giu-

radii, e bascio le mani, ch' un muccio appassionato Don Sancio lo conterebbe con meno: frappa a la Napoletana, sospira alla Spagnuola, ride a la Senese, e prega alla cortigiana..... ». « Esce dalla natura napolitana, s'egli frappa! », osserva ironicamente il Rosso.

Il personaggio si determina anche più esplicitamente come caricatura del Napoletano, nella commedia di Alessandro Piccolomini, l'*Amor costante* (1536), nella quale assume, per la prima volta ch' io sappia [1]), il dialetto del paese. Vi è in essa un « Messer Ligdonio poeta », ossia il napoletano Ligdonio Caraffi, che dimora a Pisa di cui ha preso la cittadinanza. È uomo maturo, di quarantott'anni; pur si crede irresistibile presso le donne, e vuol sposare una Margherita, ed ha buone speranze: « perchè, ancora che non sea ricco, manco sono povero, e son gentilhuomo del seggio di Capuana, stimato e de virtude non bisogna dicerete; già aggio comenzato a fare l'amor con essa, perchè saria buono che si comenzasse ad innamorare... ». « È Napoletano » — dice il servo Panzana, — « e già parecchi anni sono, non potendo stare in Napoli per certe poltronerie ch' egli aveva fatte, venne a stare in Pisa con un suo fratello ch' era a studio qua, e dipoi ci ha compra casa e preso i privilegi di cittadin pisano; e il giorno lo spende tutto in sonettucci e in baiarelle, salvo la mattina, la quale tutta consuma in lavarsi, spelarsi, pettinarsi, perfumarsi, cavarsi e capei canuti a uno a uno, tignersi la barba; e oggi far l' amore con

[1]) Quanto al dialetto napoletano nelle commedie, noteremo che nell'*Altilia* di Anton Francesco Ranieri (di cui abbiamo sott'occhio una ristampa del 1550, interloquisce una napoletana, *Zizzella*, concubina (*femmina*) del bravo capitan Basilisco, che parla in dialetto, ed un paggio, che viene in iscena cantando canzoni napoletane. Gli *zanaiuoli*, che sembra fossero spesso napoletani, parlano il dialetto napoletano nelle commedie, come in quelle del D' Ambra, *Il Furto*, a. V, sc. 9, *I Bernardi*, a. II, sc. 7. Nelle *Pellegrine* del Cecchi, vi è un cuoco napoletano.

questa e domani con quella; non sta mai fermo in un proposito, e sempre poi si riduce a mescolar questa sua profumatura con il succidume di qualche fantescaccia.... ». E ce lo presenta altra volta « sospirando con qualche bel motto alla spagnuola: *Ay, señora, que me matais!* » [1]) o « spiegando certi bei trattarelli, come sarebbe *la vostra ingratitudinissima mi fa morire, voi sete più bella dell' altro Dio, mi raccomando alla vostra bellezza....* mi raccomando alla vostra castronaggine, buacci, pascebietole, che voi sete! ».

Ma un' invenzione assai arguta e felice di questa commedia è l'incontro di messer Ligdonio con un messer Roberto, perugino, gentiluomo del Principe di Salerno, il quale, per esser dimorato qualche anno in Napoli, è diventato napoletano quanto o più di lui! Infatti, subito giunto a Pisa, osserva: « Questa terra è molto secca di gentildonne, gira di là, volta di qua, e non se ne vede una; infine, questo messer Consalvo harà patientia, che non sarebbe possibile che io ci fornissi questi due giorni, se mi ci legasse... » Oh! — gli dice Ligdonio — se se ne trovano, di donne! Ne ho conquistate tante io!

Rob. Io so stato in molte città a miei giorni, e non m'è mai accaduto questo (*che mi accade qui*); anzi non so prima scavalcato, ch' io ho visto qualche bella donna, e con qualche imbasciata e presente n' ho spiccati di buon favori; e molte volte n' ho avuto l' intento mio.

Panzana. O povere donne!

Ligd. Lo credo; m' è intravenuto ancora a me lo simile. Ma la Signoria Vostra, se le piace, da dov' è?

Rob. So Perugino, e al presente son gentiluomo del Principe di Salerno, e da due anni in qua mi so stato quando a Salerno, e quando a Napoli.

[1]) Sulla diffusione in Italia delle canzonette galanti spagnuole, cfr. CROCE, *Ricerche ispano-italiane*, I, p. 10.

Panzana. Al sangue di Dio, ch' io me l'indovinavo! Parvi che in sì poco tempo gli abbino insegnato benissimo quei signori napolitani? Gli ha imparato prima e costumi che la lingua!

Ligd. O quanto è bella stanza chillo Napoli!, chè songo de Napoli io ancora.

Rob. Bellissima, divinissima! Là vi sta Amore continuamente con l'arco in ponfo.

Ligd. Cussì è veramente; e io ne saccio rennere ragione chiù che omo.

Rob. Non mettiam bocca a Napoli, ch' è il fior del mondo! Ma io so stato in assaissime altre città, e per tutto trovo le donne con molta larghezza, salvo che qui a Pisa.

Ligd. Non ne site molto informato, ca ancora qui hanno la medesima natura, et ence (*e vi è*) da darse no bellissimo tiempo. Saccio ben io quello, che me dico!

Panzana. Sa ben lui, state pure a udire! .....

Il napoletano *Giovancarlo*, dell'altra commedia del Piccolomini (o, almeno, a lui attribuita), l' *Ortensio* (1560), è galante come messer Ligdonio, e sa *affattucchiare* le donne. « Che vuol dire, insomma,—domanda il servo Scrocca, — cotesto vostro *attufacchiare*? ». « Consiste — esso risponde — in mannar fora cierte spiritietti accisi de amore dalli uocchie toi nell' uocchie dell' innamorata toia ». Come messer Ligdonio, è esperto d' ingegnose galanterie. Egli mostra al giovane Leandro una medaglia, che ha fatto fare per la dama, della quale è innamorato.

— Chisto è no vosco, chesta è na sepe, chisti songo lazzi tisi pede (*per*) pegliare l'annemale.

Antoniello, il servo. (Chisto è no menchione!)

Giovanc. Hora io, pe lecentia poetica, fengo ca, mentre songo alla puosta, veneno doi leoni, e, iettatome nterra, se pigliano 'n vocca lo mio core; e ntuorno nc' è scritto: *Leone da chisto è lo mio core devorato.* Che buo' dicere: *Leoneda, chisto è lo meio core devorato.* No ce pienzare, ca lo vierso è buono, ca

l' aggio mesurato, e tuorna iusto iusto, comme chillo dello Petrarca « Iniustissimo Amor, pecca si raro », e tante lettere songo nell'uno come nell'altro.

Ma in Giovancarlo è messo in rilievo anche il signore ricco e potente, che, oltre i vantaggi personali, ha quelli della sua condizione sociale. « No dubbetare—dice al servo Scrocca, che lo deve aiutare in un intrigo d'amore—ca, collo favore mio, te libbereria da ciento para de forche ». Scrocca gli richiede otto o dieci scudi; ed egli si rannuvola:

Scr. State molto sopra di voi. Vi par forse malagevole l'avere a dar denari?

Giovanc. Malaggevole a me pe cunto delli denare? No ce pensare, Scrocca, a chisso; c'aggio spiso chiù scute che tu no hai pile a sta varva, e puro iere me vennero pe via de Fiorenza cincociento delli scute, ca songo entro la cascia meia sotto sta chiave.

Anton., servo. (No ce songo chiù de cinco iule de na mala moneta!)

Giovanc. Ma chello che me pare forte, a dicerete lo vero, è che nelli innamoramenti miei me soleno le femmene fare delli presienti a me, non io ad autre; e no borria co chisto accomenciare a perdere mo la reputatione meia. Ma pecchè tu conosca quanto me sia a caro l'avereme a godere l'amore della segnora meia, pégliate chisti, pe mmo.

Scr. Oh! questi non sono più che due scudi; per questi pochi ho paura che Baiocco non si vorrà mettere a sì gran pericolo.

Anton. (Dui scute? Mai chiù uscio si in gruosso!)

Giovanc. No haggio chiù dinare alla vorscia mo. Ma pégliate sta collana, e valetenne pe dui autre para de scute, ca così saranno fino a seie, commo m'hai cercato.

Restato solo rimpiange i due scudi, dicendo: « Mme nc'è abbesognato spennere mo sti due scude, ca mme vastavano pe mme e ped Antoniello a farence le spise poco manco de dui mise! ». Se non che, egli ha la sua teoria:

— Non vide ca le cose dello monno se governano colla openione della gente? No mercatante, pe fare la robba colli dinare d'autre e pe trovare chi ce fide lo suio nelle mano, caccia na nomenata d'havere a centenara de migliara de docate. No sordato, per essere tenuto bravo, va frappanno cca e là, e va contanno treciento ammazzamienti e millanta prove per acquistare la reputazione. Io no lo fo per avvantarme; che no fu mai mia costuma, nè de nisciuno delli mei; ma io te dico cierto ca io me songo accuorto, ca ll'essere io tenuta perzuona favorita dalle segnure, è cagione ca, 'n chiste retrove, ca se fanno loco a Siena, mai se sente autro ca « lo segnure Giovancarlo fa », « lo segnure Giovancarlo dice »; e biata chella ca m'ha chiù 'n vocca!

Come s'immagina facilmente, Giovancarlo è, nella commedia, il burlato. Scrocca lo persuade a vestirsi da pezzente per entrar in casa della donna amata; e lo lascia aspettar due ore, in quel modo, senza che concluda nulla. È vero che Scrocca è, a sua volta, corbellato da lui; perchè, essendosi recato nel frattempo in casa del Napoletano a rubargli i cinquecento scudi, di cui gli aveva parlato: « Trovai — egli dice, — che de' denari era vero come delle gentildonne delle quali si vanta. Non c'era dentro altro se non due vaselletti e due dozine di stringhe, quattro saponette e simil'altre frascherie, che tutt'insieme non vaglion cinquecento piccioli, con cinquecento cancheri che gli mangino il mostaccio!... ».

La commedia di Giambattista Cini, *La Vedova* (1569) [1], è la commedia dei dialetti, prendendo parte in essa, tra gli altri, un vecchio veneziano, un servo bergamasco, un soldato siciliano e un gentiluomo napoletano. Questi si

[1]) *La Vedova*, commedia di M. Giovambattista Cini, rappresentata a honore del Serenissimo Arciduca Carlo d'Austria nella venuta sua in Fiorenza l'anno MDLXIX, in Fiorenza, appresso i Giunti, 1569.

chiama il signor *Cola Francesco Vacantiello,* di nobilissima famiglia, com'egli afferma:

> Quanto po a nobele,
> La casa mia Vacantiella allo Regno
> Voglio che saccie ca, per concessione
> De tutte, è tanno granne et abbunnante,
> Che non c'è nè cittate, nen castiello,
> Nen casale, quasi, che non sia chienissimo
> Di Vacantielli [1]).

Al solito, egli non cessa di lodar la sua patria:

> Vonno pur dicer Fiorenza, Fiorenza,
> È lo fior dello Munno; val chiù Napuli
> Con chillo suio passeiar della sera
> Che cientomilia Fiorenze!...

Ed al servo Sennuccio dice ancora:

> Non sai che Napoli
> È Napoli gentile?

Al che quegli, ricordando Luigi Pulci:

> La gentilezza,
> Disse un poeta, vien da cantarelli!

Ed, anche al solito, vanta la sua potenza sociale e le sue molteplici virtù:

> Tu vedi: io canto,
> Io sono, io danzo...

[1]) Si noterà facilmente il giuoco di parola, tratto dal significato della parola *vacantielli.*

Ma in lui sono specialmente notevoli le pretensioni letterarie; manifesta, tra gli altri, un giudizio, ch'è ancora vivo ed accettato, e forse non si crederebbe tanto antico; cioè a dire, che la lingua letteraria toscana è meglio conosciuta ed adoperata dai napoletani e dagli altri italiani, che non dai toscani stessi:

Et sai perchè?
Perchè nui autri havimmo lo Boccaccio
E lo Petrarco per mastri; ma vui
Havite o le notricce o le fantesche,
O altra simil sorte di persone
Ignorante.....

È fanatico delle canzonette musicali napoletane, delle *villanelle*, che cominciavano allora ad aver fortuna; e non si stanca di recitare ad ognuno quelle ch'egli andava componendo, ad imitazione delle celebri di Gian Leonardo dell'Arpa [1]).

Io veggo
La gloria tutta di Toscana havere
Abbandonato il proprio nido et esserne
Andata a stare a Napoli!

dice ironicamente, e come per compiacerlo, uno degli interlocutori. Cola Francisco trova il suo maggior nemico nel siciliano *Fiacavento,* che gli è rivale in amore e lo scredita a tutto potere:

Li Napulitani
Sunnu la maiur parti minzugnari

1) A imitation de chella tanto bella
De Gian Leonardo dell'Arpa, che dice:
Villanella crudel, mi fai morire
Con s' uocchi e con sa bocca saporita;
Tu mi dai morte, ahimè, tu mi dai vita!

Granni, et, comi si dici, vonnu sempri
Chi tutti li turnisi d' issu paranu
Ducati.

Mess. Marino. Questa sè la veritate.
Ma va pur drio.

Fiacavento. Ieu, quandu mi truvassi
Na figghia bedda, galante, cumu eni
La signura Curnelia, vurria a puntu
Dunarla a nu curnutu caparruni
Napulitanu, manciafogghia, chi dane
Da pochi misi facendu lu Giorgiu,
Et consumandu et ittandu la rendita
Di mult'anni l' havissi per rifari
Li mali spisi picciuli a purtari
A quarche strania massaria di chiddu
Loru Napuli gintili; undi dapoi
Di middi stenti s' havissi in poch'anni
A muriri di sustu, senza puru
Putiri havir spiranza di udirla
Mai chiù!

Il quadro sembra troppo fosco al bonario messer Marino. Perchè non potrebbe colui esser sul serio innamorato della sua figliuola? E, in quanto alla nobiltà ed alla ricchezza, il signor Cola Francisco è ricco e gentiluomo davvero, e gli ha promesso di far venire i documenti dell'esser suo dalla Calabria. Fiacavento, il siciliano, non vuol sentir altro:

Dunque, iddu è Calabrisi? Uh santu Diavulu
Di Paliermu! ah, ah, ah! et vui buliti
Donar mugghieri, ah, ah!, cum reverentia
A un strunzu d'asin calavrisi? Et nun
Sapiti ancora lu muttu?

Mess. Marino. Ma qual sélo?

Ficavento. Et nun sapiti chi nostru Signuri
Deu, quandu criau lu Mundu, dissi
A chisti disgratiati: *Surgite,*

Calabrorum de stercore asinorum?
Et chi si dici de lu Calavrisi:
Trista la casa chi ci sta lu misi,
Et si ci sta l'annu,
Ci duna lu malannu?

L'odio tra siciliani e calabresi era feroce. Quando quei due si scontrano, non c'è improperio che non si dicano:

Cola Franc. Oh te stai loco? et che pienzi parlare,
Sicilianello, con quarche peziente
Pari tuo? Va, va, manciamaccaroni!
Fiacavento. Doh, chi sia uccisu cui ti impinnazau,
Curnutu; ah? manciau ieu li maccaruni?
Tu, mangiafogghia [1]), tu, napulitanu,
Ma, per diriti megghiu, calavrisi,
Iuda, imprennasumeri!

E continuano con questo stile, e con allusioni non sempre intelligibili. Ma è ben intelligibile il seguente scambio di complimenti:

Fiacavento. Vattindi a Riggio avanti
Tu, calavrisi; et non senti li Turchi
Comu si sonnu accunzati? chi vonno
Veniri n'autra vota a saturari
Megghiu li vostre fimmene!
Cola Franc. Sì, che
Le vostre di Randazzo, siciliano,
Non si purliccano ancora le mano
Delli Spagnuole, sì ben le trattaro!

Cola Francisco, per altro, non è troppo maltrattato nel corso della commedia, la quale si risolve non del tutto a

[1]) Si noti che qui i siciliani son detti *mangiamaccheroni*, e i napoletani *mangiafoglie*: cfr. Pitrè, *Prov.*, III, 155.

suo discapito. Gli son resi i suoi beni, sicchè ormai ha tremila scudi di entrata; e ritrova la sorella rapitagli. È vero che in questa occasione è costretto a rimangiarsi in fretta e furia una delle sue maggiori vanterie: di essersi cioè goduta quella donna appunto, che poi si scopre per sua sorella! Allo scandalo degli astanti, egli confessa candidamente:

> Usammo spisso allo paiese nuostro
> No vocabbulo bello, che sol dicere:
> « Vántate, sacco mio, se no te straccio ».
> Io non ve songo per negar lo vero:
> Me so avvantato!

3.

Fissamento del personaggio nella commedia della fine del secolo XVI.

La potenza inventiva e l'osservazione originale scadono nella seconda metà del secolo decimosesto; e i commediografi cominciano a vivere del patrimonio accumulato dai loro predecessori. Il personaggio del *Napoletano* si fissò, insieme con tanti altri, dei quali basti ora ricordare il suo gemello, lo *Spagnuolo* [1]). Piaceva l'uso del dialetto, che

[1]) Con lo stesso carattere che mostrava nelle commedie, il Napoletano veniva introdotto nelle novelle del Fortini. Vedi nella nov. XIII della G. II le effusioni di una meretrice, e nella stessa giornata la nov. XIX: « Ser Altobello napolitano, amando una meretrice, da quella et da più altre insieme con un giovine resta da loro giuntato et con gran scorno schernito et beffato ». Di lui, benchè prete, si raccontano le galanterie, « il passeggiare in giù et in su facendo il Cupido.... siccome solgono fare tutti li Napolitani, che di continuo con li occhi vanno sagittando le donne, talchè da le finestre le fanno cadere tutte del loro amore infocate ». Quelle donne « gli fecero cantare molte canzonette a la napolitana et a la spagniuola, facendoli fare mille pazie ». In punto di danari, « il Napolitano non era però meglio nè da più

produceva varietà. Daremo alcuni esempii della trattazione di esso in quel periodo, scegliendo tra le commedie che meglio ce lo presentano.

Nei *Torti amorosi* di Cristoforo Castelletti (1581) [1]) vi è il *Signor Giovan Girolamo*, nato in Francia, allevato a Napoli, e interamente *napoletanito*. Dice, tra l'altro, di aver *quatto castelle*, che sono però *sotto fedecommesso*: « perchè io, onne iuorno, accidea quarch'arcuno », onde la madre « happe paura che la Vicaria no li confiscasse ». Scorge venir da lungi la signoria Lavinia, della quale è innamorato:

— Lassame acconzare buono sta cappa e sta coppola. Dov' è lo paggio colla scopetta mo, che me scopetasse no poco?... Le boglio fare na leverentia e no saluto profumatissimo. Vaso le mano de chillo masto de legname, che fece lo maneco a chilla zappa, che zappao chillo terreno, dove fu seminato chillo seme, che ne nacque chillo lino, ca ne fu fatta chilla tela, che se ne fecero le lenzola, dove dorma V. S.!

Ma è male accolto, ed insistendo egli, Lavinia chiama gente; al che prudentemente si dilegua, non volendo mettersi a rischio — come dice — di commetter qualche altro omicidio. Ma, dove tutto il suo carattere si rivela, è nel dialogo col signor Orazio:

Gio. Gir. Chi è chillo? O vaso la mano de Vostra Signoria, signor Oratio mio.

che si fussero li altri napolitani, et anco non era di loro più liberale, ma più misero che non è la napolitanaria miseria, insieme con la spagniuola et fiorentina avarizia, et per fiorir meglio tale avarizia, v'era la pretesca strettezza » (*Novelle* di PIETRO FORTINI, senese, I, *Le giornate delle novelle de' Novizi*, Firenze, 1888-90).

[1]) *I torti amorosi*, comedia di CHRISTOFORO CASTELLETTI. alla illustrissima sig. la s. Clelia Farnese de Cesarini, novamente posta in luce, in Venetia, appresso Giov. Battista Sessa e fratelli, 1585. La dedica è in data di Roma, 1581.

Or. Servitor di Vostra Signoria, signor Gio. Girolamo. Come sto io in grazia sua?

Gio. Gir. O prencepe meio, no c'è ommo allo monno che me pozza commannare chiù che Vostra Segnoria. L'aggio in luoco de patrone meio colennissimo.

Or. Questo è troppo favore; basta bene ch' Ella mi tenga nel numero de' servitori suoi. Vostra Signoria si copra.

Gio. Gir. Coprase Vostra Segnoria.

Or. E coprasi, non usi meco cerimonie.

Gio. Gir. Re mio, chisto no fazzo pe fare ceremonie, ma pe fare lo debeto meio. Vostra Segnoria se copra pe gratia.

Or. Nol farò certo.

Gio. Gir. Fazzame sto favore, pongase la coppola, pongasela, segnure mio.... Pongase la coppola, pe vita de llo segnor Oratio.

Or. Farò l'obedienza, poich' Ella me lo commanda...

Dopo questo prologo, comincia a raccontargli le accoglienze che gli fanno in Roma i gentiluomini e le gentildonne; gli vuol far sentire il sonetto da lui scritto per Lavinia; chiama tutti i suoi innumerevoli servitori, paggi, creati, maggiordomo, scalco, mastro di tinello, cacciatore, ripostiere, compratore, che non vengono; ma, già, egli è troppo buono, e quelli ne abusano! Gli dice che a Napoli ha quattro cuochi, e venticinque cavalli alla stalla, fra i quali uno regalatogli dal Vicerè, *bauzano do no pede denante, co na stelletta nfronte, che pare la stella Diana*; *no se po bedere la più bella cosa, fa sauti como no crapio*; ma ora un Principe gli chiede in prestito il leardo pomato, ora un duca il baio scuro, ora un marchese quello storno, ora un conte la chinea, ora una principessa gli chiede il cocchio di velluto, o quello foderato di damasco, o quello di raso; e così, per far servizio a tutti, egli se ne va a piedi! Lo stesso gli accade pei vini, che, dando a questi e a quelli le bottiglie più rare della sua preziosa cantina, finisce lui per bere

vinello. Mostra anche ad Orazio un' impresa fatta per Lavinia, esaltando la sua valentia nella materia, tanto che, a Napoli, tutti ricorrono a lui. Ed Orazio, a stento, può uscirgli dalle mani.

Come il *Giovancarlo* dell' *Ortensio*, si traveste, per andar da Lavinia, da cavadenti; ma gli càpitano maggiori guai, fino ad esser preso dai birri.

Nel *Furbo*, altra commedia dello stesso Castelletti (1581 [1]), abbiamo una situazione affatto nuova. Vi è a Roma un cavalier *Giovan Tommaso Spanteca*, napoletano, che affetta il gran signore, e fa mille imbrogli e male azioni, travestendosi e penetrando nelle case della gente per rubare. Ma noi sappiamo, da certe sue confessioni, chi egli sia: è stato — nientemeno — a Napoli « frustato sopra no sommaro pe n' arrubbo che fice alla strata de Miezocannone », e fu « legato alla Colonnella dello Largo della Vicaria a fare zetobonis e mostrare le natiche alli credituri » [2]). A Roma fa parte di una vera associazione di malfattori:

— O como l' hanno fatta netta chilli compagniuni [3]), paesani e parienti miei, ch'alloggiano a l' Urzo e, songo stimati cavalieri

[1]) *Il Furbo* comedia di CHRISTOFORO CASTELLETTI, all' illustre e generoso signore il signor Girolamo Ruis, in Venetia, per Alessandro Griffio. 1584. Ma dalla ded. appare che fu composta tre anni prima.

[2]) *Mezzocannone*, strada di Napoli: vedi CAPASSO, in *Nap. nobiliss.* III. (1891), fasc. I; sulla *Colonna della Vicaria*, V. D'AURIA, ivi, I (1892), fasc. III.

[3]) *Compagnuni*, malviventi, e forse camorristi. L' AMMIRATO, discorrendo di un privilegio concesso nel 1451 da re Alfonso d' Aragona ad Auxia di Milà, che una casa di questo al Mercato potesse servir d' asilo agli sgherri e fuorusciti, scrive: « I quali erano compresi sotto il nome di *ruffiani*, e di questa schiera doveva essere lo Scarabane Buffafuoco, a cui il misero Andreuccio, s' abbattè (vedi *Decameron*). In luogo dei quali succedettero poscia coloro che furon detti *Compagnoni*, che con poca lode dell' età passata regnarono infino a' tempi dei nostri padri, con tanta licenza che spesso porgevano sospetti a

de sieggio de Montagna de Napole! Com' hanno saputo infrascare buono chillo viecchio zorrone! Bravi testimonii de Montefarco! L' hanno dato a rentennère, ca io songo nobele de quatto quarte; e de che manere ca so de quatto quarte! Chello sbreognato de pàtremo fu mpiso, e po ne furo fatte quatto quarte! — È onesto ca le dia no veveraggio de sette carrini ped uno, comme l' aggio prommiso, poic'hanno fatto accussì buono lo debbeto.

Ma un messer Diomede, che è stato a Napoli, dice di aver visto per la via di Toledo il vero e degno gentiluomo Giovan Tommaso Spanteca, e che costui dev' esser finto. Si scoprono, infatti, i suoi imbrogli; è preso, bastonato, minacciato di prigione:

Diom. Dimmi il nome tuo vero, ch'io ti vo' liberare.
Gio. Gir. Lo nome meio è Col' Aniello Scannasorece.
Diom. Di che luogo?
Gio. Gir. Della Torre della Nuntiata.

Alla fine, gli perdonano, ed egli fa promessa di cambiar vita:

— Me ne boglio tornare a lo paesiello mio, e stareminne colli guai miei a pescare a mare spuonnoli, ancini, patelle e cannolicchi, e diventar omo da bene.

Messer Diomede cava la morale da questi fatti:

— Dice bene il proverbio che un tristo fa male a cento buoni. Vengono da casa del Diavolo mille manigoldi, e dicono che sono de Napoli, e rubano e assassinano, e danno infamia a' Napolitani, che ne sono inimicissimi. Per tutte le città sono

cavalieri e signori principali della città, per lo seguito che havevano di altri huomini di simile condizione ». (*Fam nobili napol.*, II, 338). Cfr. Giuliano Passaro, *Giornali*, pp. 66-7.

> dei tristi. Non vo dir che in Napoli non sieno fra la plebe delli sciaguratelli, che rubbano, come aviene in tutte l'altre città grandi, popolose e piene di forastieri, come è quella: ma per quattro scalzi e vituperosi non deono infamarsi centomila gentiluomini e persone che stimano l'onore [1]).

Alcuni anni dopo, il personaggio del *Napolitano* era introdotto nelle sue commedie dal napoletano Giambattista della Porta. È noto il *Pannuorfo* della commedia *Il moro* [2]), poco originale, come in genere tutti i personaggi usati da quello scrittore, ma svolto abilmente e con brio. Pannuorfo, o Pandolfo, è innamorato di Oriana, figliuola di Omone, la quale non sa e non vuol saper nulla di lui. Ma Pannuorfo è sicuro del fatto suo, e non dubita pur un momento che padre e figlia non debbano acconsentire con gioia alle nozze, ch' egli propone. Nè gli fanno specie le prove più evidenti, i rifiuti, gli scherni, gl' improperii, ch' egli non prende sul serio. La commedia sembra ricalcata su i *Torti amorosi* del Castelletti: vi è la scena delle *cerimonie* e dei vanti con Omone (cfr. quella di Gio. Girolamo con Orazio); la scena con l'innamorata, che lo disprezza (cfr. l'altra di Gio. Girolamo con Lavinia). Ma l' uso migliore del dialetto e l'arte più compita del Porta mettono qua e là toc-

1) Il Castelletti scrisse anche una commedia *le Stravaganze di amore*, in cui c' è un'altra figura di Napoletano: « Damengesellschafter — dice il KLEIN, — Hausnarr, und Haushofmeister, eine Art Malvoglio » (*Geschichte des Dramas*, IV, 887 sgg). Fu stampata nel 1587, e ristampata nel 1613. Il *Furbo* fu ristampato nel 1597, 1606, 1613; i *Torti amorosi*, nel 1596, 1612. Il Castelletti fu autore anche di una favola pastorale, *l'Amarilli* (Venezia, 1582, e ristampata nel 1587, 1597, 1600, 1606, 1620), e di *Rime spirituali*, Venezia, Sessa, s. a.

2) Fu stampata per la prima volta a Viterbo il 1607. Non pare che fosse composta prima del 1589, perchè non si trova menzionata nell'elenco delle commedie inedite del Porta, che si legge nell' ediz. dell' *Olimpia*, appunto del 1589. Dovette esser composta fra il 1589 e il 1607.

chi vivaci nel dialogo. Innanzi alle ripulse di Oriana, Pannuorfo ride: « Di che ridi, goffo? », esclama Oriana, sdegnandosi ancor più. — « Rido, c' aggio vennuto vruoccole! Rido, ca vuie vulite abborlare commico, e lo conosco a ssi uocchie resarielle! » [1]).

Altra manifestazione è il *Gian Loise* o *Gialoise* della commedia gl' *Intrighi d'amore*, attribuita a Torquato Tasso. Anzi alcuni hanno creduto che il Tasso avesse inventato egli il personaggio del Napoletano in commedia; e si è voluto trovare in ciò una conferma della paternità di quella commedia al Tasso, facendosi congetture sull' uso abile del dialetto, che il Tasso poteva conoscere bene per le sue lunghe dimore in Napoli [2]). Ma, quanto al carattere, noi sappiamo che si trattava di un ormai vecchio *cliché*, usuale presso i commediografi di quei tempi. Il dialetto napoletano poi si adoperava anche da scrittori non napoletani, più o men bene; la piccola provvista di frasi occorrente non era

[1]) Ma alla fine Pannuorfo dà addirittura nell' assurdo, quando, avendo sentito che Oriana desidererebbe avere un pappagallo, promette di mandargliene uno *d' Innia, granne quanto a n' ommo;* e si camuffa da pappagallo, tutto coperto di penne, e si fa portare in gabbia e tirar su alla finestra della sua amata, nella ingenua speranza che ci viene espressa in quella vecchia canzone napoletana, popolarissima appunto a que' tempi:

> O Dio, che fosse ciaola, e che volasse
> A ssa fenesta a dirte na parola;
> Ma no che me mettisse a na caiola!

E, specialmente:

> Ed io venesse, e ommo retornasse
> Com' era primmo, e te trovasse sola;
> Ma no che me mettisse a na caiola!

[2]) Vedi R. Guiscardi, *Di T. Tasso gl' Intrighi d'amore*, Napoli, 1889; e cfr. Solerti, nell'*Appendice alle Opere in prosa* di Torquato Tasso, Firenze, Lemonnier, 1892, pp. 179-189.

troppo difficile a raccogliere; e non è escluso che i commediografi d'altre parti d'Italia ricorressero talora per aiuti, nelle parti in dialetto, a persone di Napoli. È noto che gl' *Intrighi d' amore* furono recitati nel 1598 a Caprarola, per cura degli Accademici di quella città, che detter l'ultima mano al lavoro lasciato, com' essi dicono, manoscritto dal Tasso, e furono poi stampati nel 1603. Ma, anche se si volesse credere alla vantata paternità (e noi confessiamo di non aver la gran dose di fede a ciò necessaria), bisognerebbe sempre domandarsi: se appunto la parte comica di *Gian Loise* non fosse stata aggiunta o sostituita in quel rimaneggiamento dagli Accademici di Caprarola. Così, egualmente, in una redazione posteriore degl'*Intrighi d'amore*, al *Napoletano* è sostituito il *Siciliano*.

I tratti del carattere di Gian Loise sono, in generale, i soliti. Anch' egli è *cavaliere di seggio*, o almeno sta per diventarlo: *lo segnore Gian Loise Formecone, che sta d'ora in ora pe farese spedire la causa soia d'entrare in sieggio*. Vanta anch'egli aderenze ed amicizie in alto loco. È tutto lindo, galante, attillato e cerimonioso. Si fa specialmente notare per le conoscenze che ha in materia cavalleresca. Queste conoscenze gli valgono talvolta a coprir la sua vigliaccheria: così egli si giustifica di non aver dato la mentita a un tale che l'aveva chiamato *animale*, perchè—spiega—nui autri napolitani, ca sapemo le regole delli duelli, non potemo, se be volessimo, errare ». E si vanta con la servetta Pasquina, alla cui virtù pone assedio, di aver fatto fuggire un centinaio di spagnuoli alla Piazza dell' Olmo, con una sua abilissima mossa schermistica, che descrive. C'è in lui, come in ogni napoletano della classe media, un pizzico del *paglietta*: « ed io lo saccio molto bene—aggiunge nel dar un suo responso—per la longa pratica de li Tribunali di Napoli ». E, quando alla sua presenza un tale, senza conoscerlo, lo chiama *mariuolo napolitano*, scatta con la

solita risposta: « .... li veri napolitani non songo mariuoli, ma vuie autre forestieri, che nce venite ad abitare! ». Tuttavia, egli nobile, egli ricco, finisce con lo sposare, pur di prendere una buona dote, la servetta Pasquina, che prima corteggiava per puro capriccio, consolandosi col pensiero che la viltà di quella non l'avvilirà, anzi egli renderà nobile la moglie, « avenno tanta nobeltade che la pozzo dare a cambio ed a scambio, e poi in ogni modo faraggio come fanno chiss' autri cavalieri, che s' abbassano per accomodarse.... » [1]).

4.

Decadenza del personaggio.

Nel Castelletti, nel Della Porta, negl' *Intrighi d'amore*, si sente già che il personaggio è invecchiato, e ripete sè stesso come i vecchi. Così si spiega come, ai principii del seicento, il Capaccio ne riprovasse l'introduzione, divenuta costante nelle commedie erudite di quel tempo, specie di autori napoletani: « A che fu introdotto il Napoletano—egli scriveva — che goffamente chiacchiera nel suo dialetto, e cade nel plebeo; e, col suo sordido carattere, offusca di spiacevole nube la festività della commedia? » [2]).

In quelle commedie, esso rappresentava l' inevitabile personaggio goffo [3]). Ed ora seguitava a presentarsi come gen-

[1]) Quasi soltanto di *Pannuorfo* e di *Gianloise* e della loro discendenza mi occupai in un articolo sul *Tipo comico del Napoletano*, pubbl. nel *Corriere di Napoli*, XXII, nn. 245, 247, settembre 1893.

[2]) Croce, *Teatri di Napoli*, p. 81. Il Boccalini, invece, parla con lode del personaggio *napoletano*, che designa col nome del *signor Cola Francesco Vacantiello* (*Ragg. di Parnaso* I, R. 24); ch' è appunto il nome che porta nella *Vedova* del Cini.

[3]) Nella *Tempesta* dello Shakespeare (1610?) sono introdotti, com' è noto, due *Napoletani*: il buffone *Trinculo* e l' ubbriacone *Stefano*. È pro-

tiluomo di seggio; più frequentemente si fondeva col tipo del capitano vanaglorioso; qualche volta appariva anche in altre professioni e mestieri, dottore [1]), scrivano delle Gran Corte della Vicaria [2]), servitore, perfino ruffiano [3]).

Un esame delle commedie della prima metà del Seicento, che continuarono il genere di quelle del Della Porta, ci mostrerebbe il *Napoletano* in questo periodo di decadenza. E specialmente si potrebbero guardare quelle dell' Isa, ch' ebber tanta voga, come la famosa *Alvida*, nella quale comparisce un *Capitano Squacquera Spaccatruono*, che riunisce le qualità del Capitano e del Napoletano. In un'altra commedia dell' Isa, il napoletano si chiama *Colombruoso*; e il Cortese ricorda questo Colambruoso tra gli antenati del suo *Micco*:

> Che fu lo spanto de li smargiassune:

per la qual ragione

> Lo mise a na commedia Isa poeta.

Si veggano anche quelle del Sorrentino, di Filippo Gaetani, di Alfonso Torello. Nell'*Innocenti colpati*, di Giulio Cesare Sorrentino, vi è il *Capitan Miccantuono napolitano*. Egli s'afferma *capitanio*, *cavaliero* e *bel giovine*. Capitano, è

babile che il nome e la patria di *Trinculo* fossero suggeriti o da recite di commedianti o da letture di commedie, in cui apparisse il personaggio buffo del *Napoletano*. « *Tringole* e mingole, chi accatta lazze e spingole », è la voce dei venditori di gingilli ed ornamenti femminili, che riferisce già il Del Tufo, nel sec. XVI.

[1]) Per es., nella commedia del Righello, *Il Pantalone impazzito*, cit. di sopra.

[2]) Nell' *Impresa d'amore* di Ottavio Glorizio (1600).—Un *Colajacovo napoletano* é nell' Anchora di G. C. Torelli (1599).

[3]) Nell' *Astuta cortegiana* di G. C. Sorrentino (1631) vi é *Cosmo*, napoletano e ruffiano.

stato in Fiandra e ha fatto *tremà lo munno*; cavaliere, *è de li meglio de Puorto;* bel giovine, *tante segnorazze se so nnammorate de me, ch' è la roina de Troia: tutto lo iuorno, mmasciate da cca e da llà: chesta na lettera, chella no presiento...*

Ma con ben altra freschezza i poeti dialettali, come il Cortese ed il Basile, producevano il carattere popolare dello *smargiasso*, ossia del *guappo*: il Cortese, specie nel suo *Micco Passaro*,

Micco Passaro nato mmiezo Puorto,

e il Basile, in alcuna delle sue egloghe.

Intorno alla metà del Seicento, la commedia sul genere del Della Porta, cadde in disuso. Il pubblico cercava nuovo alimento, e lo trovò nei drammi spagnuoli, e nelle traduzioni e imitazioni italiane di essi. Anche qui soleva comparire un personaggio buffo napoletano, che teneva il posto del *gracioso* degli originali spagnuoli; ma era ben diverso dall'antico tipo del *Napoletano*, e per lo più era un servo che diceva sciocchezie e volgarità. In questa classe di personaggi rientra *Razzullo,* che, fino a qualche anno fa, abbiam visto ancora sul teatro, la notte di Natale, nella *Nascita del Verbo Umanato,* del Perrucci. In Razzullo si faceva la satira degli *scrivani* di tribunale (il personaggio si presentava perciò vestito di nero), e della loro venalità [1]).

Anche il *Capitano* cadde in disuso, per le mutate condizioni della vita; e il *Napoletano*, che per lo più si confondeva con esso, seguì la sua sorte. E pareva morto per sempre; pure si vide a un tratto, sul principio del settecento, ricomparir sul teatro, proprio come un *revenant*. Di che cosa non son capaci i pedanti! Ed era un pedante Niccola

[1]) Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 158-163.

Amenta, il quale, essendosi proposto di far risorgere l'antica commedia regolare, per opporla alla voga dei drammi spagnuoli, nelle sue sette commèdie, modellate su quelle del tardo cinquecento, introdusse sempre il *Napoletano*.

Così, nella sua *Carlotta*, c'è il capitano Marcantonio Accardo, napoletano ; nella *Giustina*, Don Ciccio Spavento, accompagnato dal suo famiglio , Gianni detto Pancetta, parasito ; nelle *Gemelle*, il capitan Michelangiolo; nella *Gostanza*, il capitan Ramagasso parla italiano ed il napoletano è invece il vecchio Minicaniello; nel *Forca*, c'è Fonzo Serrecchia ; nella *Fante*, Gialloise Spanto ; nella *Somiglianza*, Don Giannandrea Maramaldo.

E non sempre senza abilità l' Amenta ripetette l'antica invenzione. Sentite, nella *Somiglianza*, come Don Giannandrea Maramaldo racconta al famiglio Buontempo le arti ch'egli adopera per procacciarsi riputazione e importanza in Genova : « Aje sentuto, si mme vuoie bene, le cortesie ch'io aggio fatto a lloro ?..... A li titolate aggi 'accummenzato a dicere : *Turzì, a la grazeia ! Prencepe Doreia, bonnì ! Marchesiello, che se fa? Prencepe mio, stammo buono ? Conte, non c' è de cchè ! Duca mio, amammoce ca simmo poche ! Camerata, comanneme ! Fratiello, schiavo !* E a li cavaliere nzenziglio: *Giovane mio, vì a che te pozzo servì !* E, co na guancetella de facce, e co na mano ncoppa a la spalla, te l'aggio fatte segnure ! »

Un'ombra della medesima invenzione si vede in certi personaggi goffi napoletani delle commedie del Liveri , quali *Don Fabio Pietrapumice* nel *Corsale*, *Don Germano* nel *Gianfecondo* , ed altri. Nella celebre compagnia drammatica, istruita dal Liveri stesso, la parte del *Napoletano* fu, per lungo tempo, affidata a un Domenico Vaccaro.

Un' ultima eco si ha finalmente nei cosiddetti *napoletani graziosi* di parecchie commedie del Cerlone , come il Barone di Longobuco nella *Gara fra l'amicizia e l'amore*, Don

Prospero Battipaglia nella *Virtù fra i barbari*, il Barone di Trocchia nell'*Amar da cavaliere o la Doralice*, ecc.; e lo stesso personaggio fa capolino nella contemporanea opera buffa [1]).

E chi tenesse d'occhio le recite che fanno le compagnie comiche d'infimo ordine nei teatri popolari o nelle città di provincia, ritroverebbe, di tanto in tanto, fra altri resti archeologici, un goffo personaggio napoletano, affatto ignaro della lunga tradizione letteraria, di cui è erede [2]).

[1]) Sul personaggio del *Napoletano* in questo periodo si vedano notizie in Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 80-1, 102-3, 104-5, 135, 138, 155, 157, 158, 163, 204, 519.

[2]) Nella letteratura colta la caricatura del Napoletano è, nei tempi moderni, del tutto sparita per molte ragioni, fra le quali è da porre in prima linea il movimento unitario italiano. Nel teatro istrionico è ricomparsa anche in questo secolo in una forma rinnovata, come nella farsa fiorentina di *Don Stenterello sergente napoletano*, bravo pauroso, messo in compagnia di un bravo sul serio, *ufficiale piemontese*. Ved. analisi nel Mercey, *Le théâtre en Italie*, nella *Revue des deux mondes*, 1 marzo 1840, pp. 830-2. « On voit — scrive il Mercey — qu'à Florence on ne se fait pas faute de charger le caractère napolitain: les napolitains auraient bon jeu s'ils voulaient renvoyer la balle aux Florentins ». I trionfi militari borbonici facevano il loro effetto! E non sapremmo se dell'antico strazio del napoletano in commedia, o dei più recenti fatti storici del 1798-9, fossero reminiscenza quelle parole ironiche: « *un brave napolitain* », che Carlo Filangieri raccolse sulle labbra del generale corso Franceschi, donde ne venne il duello, nel quale il Franceschi fu ucciso.

All'estero si fecero notare pel passato gli avventurieri napoletani; e tipo di essi è quel Marchese della Petina di casa Confalone, incontrato dal Casanova a Londra, del quale si trovano anche notizie nelle corrispondenze diplomatiche dell'abate Galiani e del Marchese Caracciolo; e l'ultimo diceva, ch'era di coloro, « che andavano screditando la nazione! ». E queste e simili categorie di avventurieri d'altre parti d'Italia detter luogo all'« *italien* » delle commedie francesi. Ma, accanto alla mala fama sparsa da costoro, che abusavano di titoli legittimi o usavano d'illegittimi, se ne incontra un'altra diversa, del co-

5.

Di alcuni altri tipi regionali del Mezzogiorno nella commedia.

Letterariamente, il personaggio del *Napoletano* ha qualche valore solo nelle commedie e nelle altre manifestazioni letterarie della prima parte del secolo XVI. Ivi risponde a fatti, contrasti, impressioni e idee del tempo; e vi si sente qualcosa di originale e di fresco, come nei motti satirici e negli schizzi dell'Aretino, e nei personaggi del Piccolomini e del Cini, da noi ricordati. In sèguito, è copia, per lo più guasta, meccanizzata, esagerata, eseguita da scrittori che avevano perso il contatto con la vita.

Ma, anche nella geniale commedia del rinascimento, quel personaggio non dette luogo ad una creazione d'interesse permanente. Ciò accade solo quando la satira occasionale, e legata a condizioni transitorie, assurga a satira umana,

raggio feroce dei Napoletani, sorta sia a cagione dei plebei della rivoluzione di Masaniello, sia pei fatti del brigantaggio. Di ciò si sente l'eco in certe parole del Marat, che voleva non sò bene se cento o dugento napoletani, armati di pugnale, per dar facile compimento alla rivoluzione francese!

Anche ora il carattere del popolo meridionale continua ad occupare le fantasie degli altri Italiani; e, se non fosse, come si è detto, il forte e delicato sentimento unitario delle classi colte, che rifugge pur dal toccare alcuni tasti, se ne vedrebbero manifestazioni anche letterarie. Uno scrittore francese ha potuto fare quello che non hanno osato gli scrittori italiani, mettendo in un romanzo il tipo meridionale, Emilio Zola, nel suo *Rome*. Il personaggio dello Zola non è tolto dalle classi aristocratiche, che son sparite, sibbene dalla borghesia, politicante ed affaristica. Ma la satira del *meridionale*, — come, del resto, quelle del *settentrionale*, del *piemontese*, del *milanese*, del *toscano*, — bisogna ora cercarla, non nelle opere letterarie, ma nei discorsi, negli aneddoti, nei proverbii, nel *folklore* della nuova Italia.

come nel caso tipico del Don Chisciotte:— per l'autore satira della passione pei libri di cavalleria, per altri satira del popolo spagnuolo; ma, in arte, personaggio che rappresenta in modo concreto alcuni lati persistenti della psiche umana.

Se non che, lo scarso interesse artistico è compensato, in certo modo, dall' interesse storico e sociologico. Uno dei bisogni della scienza moderna è una psicologia dei popoli, delle classi, delle professioni: questo còmpito fu presentito da quei filosofi che, intorno al 1860, dettero il mottò d'ordine degli studii di *Volkspsychologie*; e, dispersosi senza molto frutto quel movimento scientifico, è ora ripreso dai moderni indirizzi sociologici. A tale lavoro porgerà, a nostro credere, un ricco materiale la letteratura, che ha spontaneamente raccolto un gran cumulo di osservazioni di questo genere; le quali, per quanto spesso alterate o dalla immaginazione o dalla mescolanza di sentimenti e passioni, serbano un fondo schietto di verità, da non disprezzare. Già si sono dati anche in Italia parecchi saggi di questi studii (ricordiamo, tra i parecchi, gli studii del Graf sul *Pedante* e sulla *Cortigiana* nel Cinquecento); ma è da affrettar co' voti un' opera complessiva sulla *Vita italiana nelle opere letterarie*. Ed anche dove i giudizii e le personificazioni e caricature mancano di salda base di osservazione, non mancano però d' interesse come sintomo storico, e neanche di storica efficacia, ed occorre studiarli sotto l' aspetto di *fattori storici*, come di recente è stata studiata perfino l' *astrologia* [1]).

Queste considerazioni, c'invogliano a dare un rapido cenno, qui in fine, di alcuni *personaggi* della letteratura drammatica, che son satira di altre popolazioni del mezzogiorno d' Italia.

[1]) Nell' *Historisches Iahrbuch* del Pastor.

Il più antico di questi, nella drammatica napoletana, è il personaggio del *Cavaiuolo*, che s' incontra sulla fine del secolo XV e durante il secolo XVI. Di esso discorse ampiamente il Torraca, e non è necessario tornarvi sopra [1]).

La satira del Cavaiuolo rientra nella categoria di quelle di cui si gratificano a vicenda i paesi vicini; ed, infatti piuttosto che a Napoli, ebbe origine e vita a Salerno, e fu salernitano il raccoglitore e redattore della letteratura contro i cavaiuoli, Vincenzo Braca. Un accenno alla satira dei Salernitani contro gli Amalfitani *pusillanimi*, è nelle novelle di Masuccio [2]). In una commedia del Carbone (1559) [3]), è messo in rilievo l'atteggiamento dei cittadini della capitale verso quelli delle città di provincia: « Che gentiluomo vai tu dicendo? — esclama un napoletano. — Come può esser egli gentiluomo se non è Napoletano, ma Beneventano ». « O gran bontà di cavalieri moderni! Dunque, se non è Napoletano, non può essere gentilhuomo al detto vostro? ». « No, perchè non è di seggio ». « Et se non è di seggio, sarà di scanno o di banco, et chi sa, nella loro patria vi sono di seggie anchora! » « Ben pare che sei poco prattico alla cavaglieria; taci su, non entrar in dozena, che questo non è pasto per la tua bocca! ». E nella stessa scena: « Sapete che canzone si canta nel mio paese? » « No ». *Napoletani, larghi di bocca e stretti di mano, come i pignatelli* [4]) ».

[1]) Torraca, *Studii di storia letteraria napoletana*, Livorno, 1884. Vedi aggiunte in Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 27-32, 41-2. Nel *Giuditio di Paris in egloga pastorale tradotto* da Donato Porfido Bruno di Venosa (In Napoli, appresso Gio. Battista Sottile, 1602), vi è la parte di *Sinone cavoto*, pastore sciocco.

[2]) *Novellino*, ed. Settembrini, p. 416.

[3]) *Gli amorosi inganni* di Niccolò Carbone, In Napoli, 1559, A. II, sc. 2.ª Parlano Patricio gentiluomo napoletano e Cricca ragazzo di Patricio.

[4]) Cfr. Pitrè, *Proverbii*, vol. III, 155: « Napulitanu largu di vucca e strittu di manu ». Un altro proverbio dice: « Napulitane, Mangiapatane, Accireperucchie, E sonacampane ».

Ma pei napoletani anche il popolano di Napoli valeva meglio del nobile delle campagne [1]).

Dei *caratteri* delle provincie nella letteratura napoletana uno dei principali è il *Calabrese*; intorno ai quali la satira

[1]) Costo, *Fuggilozio*, Venezia, 1600, pp. 477-80. « Contesa graziosissima tra un nobile di villa e un napolitano del popolo ». Comincia: « In tutta Terra di Lavoro fanno le genti sì gran professione di nobiltà che si vedranno huomini non pur di città e di terre murate, ma di casali smantellati star sul punto del nobile, talmente che non lo cederebbono a casa d'Austria ». Sono note, anche pel Napoletano, alcune filastrocche popolari di proverbii sui paesi vicini. Ma vogliamo trascrivere quella che si legge nell' opera dello Schrader, del 1592:

Castellani Caetani.
Belle femmine son de Mola.
Cefali de Patria.
Cornuti de Ischia.
Gentilezze a Napoli.
Meglio fa la Somma.
A Vico porta pane contico.
Massa salute e passa.
Fico de donna grana (?).
Vogatori de Preano.
Tagliaborsi di Salerno.
Pignatari son da Sessa.
Papari de Castello
Asinari de Puzolo.
Vogatori de Prochita.
Buen greco fa la Torre.
Castellammare nè amico nè compare.
Surrente stinge li denti.
Sarraini son de Capre.
Marinari de Positano.
Samigothi (?) de Cythara.
Zeppolari son de Agropoli.

Questa filastrocca è in parte ancor viva. Forse ad una simile enumerazione appartenevano i versi: « Quattro sono li luoghi della Saracina: Portici, Cremano, la Torre e Resina »: ricordo dell'alleanza di Napoli, alla fine del nono secolo, coi Saracini, e delle bande saracine accampate in quei luoghi.

fu assai viva [1]). Si narra che Alfonso d'Aragona dicesse, che se esso non avesse nessun altro regno, nessun' altra terra da governare se non la Calabria, preferirebbe di mandar al diavolo il mestiere del re e viver da privato, anziché tollerar la stoltezza di quelli che di uomini han solo la figura (*quam illorum qui nihil hominis habent praeter figuram ineptias tollerare*). Enea Silvio soggiungeva, scherzosamente, che, perciò appunto i primogeniti de' re di Napoli pigliano titolo di *Duchi di Calabria*: quando hanno imparato a governar la Calabria, posson governare qualunque altro paese! [2]). A questa riputazione politica si aggiunse una bizzarra accusa storica: che, cioè, i Bruzii, per essersi alleati con Annibale contro i Romani, fossero stati condannati a prestar servizii da schiavi ai magistrati romani nelle provincie; e che, quindi, i calabresi fossero *i carnefici di Cristo* ! [3]) Per queste e per altre ragioni, che ora ci sfuggono, il *calabrese* è ritratto in modo sinistro anche nella letteratura spagnuola. Nel romanzo del Cervantes, *Pérsiles y Sigismunda*, è fatto calabrese un Pirro, cattivo soggetto, *rufian*, *hombre acuchillador* [4]). In un *auto* di Lope de Vega, Giuda é simboleggiato in un *caballero calabrés* ; e in un altro si dice di un

[1]) Una minuta analisi delle cause dei pregiudizii contro la Calabria e i calabresi è nel BARTELS, *Briefe über Kalabrien und Sicilien*, Göttingen, 1787, I, pp. 7-10.

[2]) PANORMITA, *De dictis et factis Alphonsi Regis*, Lib. I, § 30, e nota ivi del Piccolomini.

[3]) Da questa taccia li difende il POLIDORI, *Brutii e calumnia de inlatis Jesu Christo Domino nostro tormentis et morte vindicati*, che può leggersi in appendice al BARRIO, *De antiquitate et situ Calabriae*, ed. Aceto, Roma, 1737. — Il MINIERI RICCIO, *Scrittori napoletani del s. XVII, i cui nomi cominciano con la lettera A*, p. 47, cita il manoscritto di un anonimo, *In Calabros invectiva*. Si noti che *calabrese* fu fatto dalla tradizione l'uccisore di Ferruccio, il napolitano Fabrizio Maramaldo.

[4]) Vedi il mio scritto cit., *Due illustrazioni al « Viaje del Parnaso » del Cervantes*.

Vizio, che era « *en hurtar honras y en modo De vivir un Calabrés* »! [1])

Nella commedia dell'arte, il calabrese dette luogo al personaggio di *Giangurgolo*, che a noi non risulta più antico della metà del seicento. Era, di solito, un carattere di bravaccio; ma spesso faceva altre parti, restandogli la sola qualità del favellar calabrese, e gli accenni a costumi ed abiti del suo paese. Portava il cappello a punta, calabrese o brigantesco, e gli si aggiungeva al naso naturale un lungo naso di cartone [2]).

Altro carattere teatrale era quello dello *studente calabrese*. Nella *Canzone di Zeza*, Don Nicola, calabrese, amoreggia con la figliuola di Pulcinella, il quale, tornando a casa, lo sorprende e lo bastona. Quello va via di corsa:

> Mo te ne si' fuiuto,
> Pacchesicco [3]) frustato!

[1]) Ricavo ciò dalla dotta e bella prolusione del prof. A. Restori, *Degli « Autos » di Lope de Vega Carpio*, Parma, 1898, p. XV.

[2]) Il Sand, o. c., ha una figura di *Giangurgolo*, cui appone, non si sa perchè, la data del 1625. Ma, d'altra parte, non si può ritardarne l'apparizione al secolo XVIII, come nell'aneddoto riferito dal Rasi (*Comici italiani*, I, 78-82), secondo il quale il personaggio sarebbe sorto come caricatura dei gentiluomini spagnuoli che si rifugiarono in Calabria dalla Sicilia, quando questa passò sotto il dominio di casa di Savoia. Il Rasi stesso riproduce una figura di Giangurgolo del 1688, tolta dal frontespizio della commedia del Piperno, *Disperarsi per la speranza* (Napoli, Mollo, 1688). Il Riccoboni, op. cit., fig. 12, ha l'*Habit de Giangurgolo calabrois* (riprodotto anche nel Rasi, l. c.). Del Giangurgolo parla il Perrucci, ed esso ha parte negli Scenarii del conte di Casamarciano. È notevole lo scenario *la Moglie di sette mariti*, in cui la donna in quistione finisce coll'appigliarsi al peggio, sposando Giangurgolo, pessimo soggetto, che la riduce alla miseria pei suoi debiti vecchi, e pei nuovi che accumula col gioco. Sul dialetto calabrese nelle commedie, cfr. Croce, *Teatri di Napoli*, pp. 32, 151. Secondo il Quadrio, il Pulcinella di Silvio Fiorillo parlava *calabrese!*

[3]) Croce, *Teatri di Napoli*, p. 483.

esclama Pulcinella. Ma lo studente è andato a prendere il *cacafocu* (schioppo), e Pulcinella è costretto a chiedergli perdono e a dargli la figlia in isposa. In una commedia dialettale, intitolata *lo Vommaro*, che fu recitata nella villeggiatura di Antignano nel 1742 [1]), una vecchia donna viene in iscena con una camicia lacera, che va rattoppando:

Uh, jostizia! Vedite si è cammisa chessa da poterse acconcià! Non ce n'è petacce. Che buò dà punte? È noienzo a li muorte! Ma io so n'asena che mme vao peglianno sti pensiere. Nce ll'aggio ditto a chillo malaureio de stodente calavrese: « Chesta non serve chiù, cca nce vo la nova ». E isso, ncocciuso, sempe me dice: « *Passanci nu filu!* ». Che buò passà filo, ca non ci abbastano doie matasse! . . . Te', che roina! . . . Nne voglio fa vute de servì a tale razza: non c'è da fa bene. Le siente fra de lloro: « *Don Petru, Don Climenti, Don Giancola! Gnuritata tene li pataccuni!* ». E non hanno vrenzola de cammisa! [2]).

Lo studente fu talvolta concepito anche come studente *barese*, e con quel dialetto, e sotto il nome di *Don Vitantonio Patacca*, lo rappresentava Francesco Banci nelle recite di dilettanti che si facevano a Napoli nel secolo passato [3]).

Ma la terra di Bari fornì principalmente il tipo del vecchio provinciale, ricco, avaro, inesperto dei costumi della

[1]) Studente—Sull'origine di questa espressione, racconta una storiella il Galiani, nel *Voc. napol.* ad verb.

[2]) Manoscritto della Biblioteca di San Martino. Vedi atto III, sc. 4ª, pp. 91-2.

[3]) Il dialetto studentesco calabrese è nel *Tedeum dei Calabresi* del Cardone. — Pei fatti del 1799, i calabresi divennero rappresentanti di reazione. Nel 1848 si ebbe l'opposta vicenda: e il cappello calabrese fu simbolo di liberalismo. Si cantava in quei tempi dalla plebe sanfedista (oh, come diversamente da mezzo secolo prima!):

Maiestà, chi v'ha traruta?
A nazione 'i Calavrese!...

capitale, come si ebbe nel teatro di San Carlino in questo secolo col nome di *Don Pancrazio Cucuzziello*, il *bisce-gliese* [1]).

Anche il *Siciliano* fu messo presto in commedia, ossia già nel secolo XVI, come si può vedere da un accenno del Minturno nella sua *Arte poetica* (1564), e dal personaggio di *Fiacavento* nella *Vedova* del Cini (1569), di cui abbiamo discorso di sopra. Francesco Andreini rappresentava, tra le altre parti, quella del *Dottore Siciliano* [2]).

Dei popoli stranieri, oltre quella contro lo Spagnuolo, la letteratura del mezzogiorno ha la satira contro il Francese [3]).

Ma di questa, e delle satire di classi sociali e di abitudini professionali, sarà il caso di parlare in un'altra occasione.

1) Il SAND, op. cit., II, 35, dice che il Biscegliese si rappresentava al San Carlino da tempo immemorabile, e ne dà una figura con la data del 1680! Ma è invece noto che il personaggio fu introdotto nel 1810 dall'attore Giuseppe Tavassi. Tuttavia, è da ricordare che il PERRUCCI, op. cit., p. 294, dice che sul teatro si faceva la caricatura dei « quaratini (cittadini di Corato), leccesi, apruzzesi, e simili ».

2) La satira popolare fra napoletani e siciliani appartiene al passato; vedi in PITRÈ, *Fiabe*, III, n. 155, pp. 159-164, la novella popolare dei due ladri, di cui il siciliano è di gran lunga il più abile, e il napoletano opera da sciocco. Più vivace, per la maggiore vicinanza, è la satira tra calabresi e siciliani, della quale è antico e ricco esempio il contrasto di *Cola Francisco* e *Fiacavento*.

3) *Liberté, egalité!*
Spogliate tu e bièsteme a me!

Sono versi di una canzone popolare, in cui si presenta il *Francese*.

INDICE